همـــــوم مَـــروان

ورحلتُ .. تركت القلب لديها
احمل زاد الترحال كسيراً
ابحث عن ورق النسيان
قطعت البيد
متاهات البيد دياري
حولي .. ترقص غيلان الصحراء
ركضت
ولكن شيوخ البدو أعادوني
عصبوا عينى
سخروا مني
ضحكوا
القوا بي في الجب وساروا
خاضوا في الرمل ووجه الخيل الى صنعا
وانا في البئر انادي
يا أهل البيد
غريبٌ
يبحث عن مأوى للقلبِ
اعينوه
لكن الركب مضت بهم الخيل
وماردوا
رحلوا ..
وحداء قوافلهم ينساب رخيماً
يحفر في قلبي ودياناً
تنضح باللوعة ،
والحسرة ،
مروان ، ... تخلت عنه عشيرته
ومضت ..
تسـعى
خلف يجوج المـاء
ولم تترك اثراً ،
او طللا .. ،
يبكي عند حجارته
رحلوا ..
ورماد مواقدهم
بيد الريح ،
نثارٌ
وفؤادي يلهثُ
يحضن آثار الخيلِ
ويهوي
يا فارعة انتظري رحلي
يا فارعة انتظري
يا ... يا ... يا .. فا ... رعة الريح غضوبٌ
تسفع وجهي
تمسح آثار الخيل وتمضي
ومناقير الرمل حرابٌ تأكل عيني
جسدي اضناه القيظ
ودربي
حقل الصوّانِ ،
سيوف تتوهج في الشمس
تبضّع اقدامي
وخيول الاعداء جدارٌ
يحجب عن عيني
لألاء النور القادم من أرض الاحباب
يادفء الفارعة المفقود
وحيدٌ
في التيه ،

وحبيبته الفارعة

شفيق الكمالي

وليل التيه كهوف
تفغر اشداقاً
مرعبةً ،
اركض ... ابحث عن مأوى
مشدود الاحداق الى صنعا
اروي ابيات العرجي حزيناً
اتمنّى ..
لوكنت لجاماً
او حبة رملٍ
علقت في الحافرِ ،
او خيطاً في ردن عباءه
يا فرسان الصحراء انتظروا نضوي
فأنا العرجي اخوكم
افنيت الاشعار أغني مجد عشيرتنا
يا أحبابي ..
هدر الاعداء دمي
ودمي دمكم
انتم اهلي
فاعينوني
يا أحبابي
من منكم يحمل عني همّ مهلهل من
من يترع كاسي
من يمسح قيح الحلق النابت في لحمي
من ينفض عن وجهي
اكداس الحزن ،
ويغمر بالفرح الطافح عيني
يا أنتم ..
يا فتيان قبيلتنا
استمعوا
فانا العرجي اخوكم
وحدي في التيه مضاعٌ
تنقض علي شواهين الجو فابكي،
اصـرخُ
لكن الريح تبدد صوتي
لو أني من مازن وا أسفي
لو أني ... لو .. لكن
مروان تمزقه اسياف قبيلته
كبد الحمزة يؤكل نياً
يا فارعة انتحبي
يا فارعة اقتسمي هميّ
منبوذٌ تتقاذفه ارض التيهِ
طريدٌ
لا أحد يمنحني أمناً
كسرة خبزٍ
او جرعة ماء
كوني الواحة يفنى عند جداولها عطشي
كوني المأوى للهائم تعلكه انياب البردِ ،
ولا سقفٌ يحميه فحيح الريح
تنين الثلج يداهمني
تتجمد اطرافي
تتسور حولي كثبان الصحراء
تحاصرني الخيل المسروجة حقداً
وبنو عمي
رحلوا
وديارهمو في الصمّان بعيدا

المفاهيم الثلاثة لحرية الصحافة

الدكتور فريد ايار

ان حرية الصحافة كما نفهمها ونريدها تتحدد في اطار مصلحة الشعب واهداف الثورة العربية التقدمية ، ولا حرية للفكر الرجعي البرجوازي المشبوه ولا للقلم المشدود لعواصم الاستعمار والصهيونية العالمية .

أحمد حسن البكر

لم يبق مؤلف كتب في الصحافة الا وتناول موضوع حرية الصحافة بالبحث ، وقلما ظهر كتاب يبحث في المواضيع الصحفية خلت صفحاته او فصوله من ذلك ، لذا كثرت التفسيرات وتشعبت ولكن معظمها التقت عند نقطة واحدة قد تكون ناتجة ، بل هي كذلك ، من التزام هؤلاء المؤلفين بالفكر الغربي وتفسيراته ، ونقطة الالتقاء هذه هي التأييد العلنى والباطني للمفاهيم الغربية لحرية الصحافة .

وينطلق بحثي هذا من وجهة النظر التي عبر عنها السيد الرئيس البكر في خطابه الذى القي في المؤتمر الثالث لاتحاد الصحفيين العرب الذى انعقد فى بغداد حين قال ((ان الامور المهنية وفي مقدمتها حرية الصحافة لابد ان تأخذ قسطها اللازم من اهتمامكم للوصول الى صيغة محددة ومفهوم دقيق وواضح لحرية الصحافة ، يفرز كل ما لصق بهذه الحرية من شوائب لا اخلاقية ولا وطنية حاول بعض الطارئين على الوسط الصحفي ان يستغلوها لتمرير افكار عدونا ومشاريعه ولممارسة الابتزاز والقبض من الاجنبي وافساد معنويات القراء والشعب .

وللاحاطة بهذا الموضوع من كافة جوانبه يتحتم علينا تحديد معنى الحرية ، التى نالت اهمية كبرى في كتب التاريخ والفلسفة لالتصاقها بالانسان ووجوده ...))

والتعريف المادى ((للحرية ينطلق من كونها)) علاقة الانسان بقوانين الطبيعة والمجتمع ودرجة ادراكها والسيطرة عليها وكمونها في النظرة الى الضرورة الموضوعية(١) والى ما يعتمد على ذلك من قابلية لاستعمال واستغلال القوانين الاقتصادية والسياسية والفكرية بمعرفة ووعي تأمين(٢) .

والكفاح من اجل الحرية في كل اشكالها الاقتصادية والسياسية والروحية والشخصية والقومية استمر طوال قرون عديدة ولازال وانعكس فى تأريخ الفلسفة انعكاسا واضحا في التنافس الايديولوجي الفكرى لتعريف هذا المفهوم وتفسيره .

ميز ارسطو سلوك الانسان وتعامله وذكر ان الحرية تكمن في القيام بعمل دون ضغط واللاحرية تقوم على أساس من وجود الضغط ... وتطور هذا المفهوم عند تحول المجتمع الى مرحلة الاقطاع ففسر القديس توماس الاكويني(٣) مثلا حرية العمل بالقول ((انها تقوم على اساس ارادة الله لان الله هو نفسه حر)) .

والحرية حسب المفهوم المسيحي الكاثوليكي تقوم على اساس الحرية الروحية النقية(٤) اى حرية الارادة ، وبما ان الهدف الاسمي للحرية الانسانية هوالله فأن الكنيسة هي المؤسسة التى تحقق هذه الحرية للانسان على الارض لانها تكون اداة الربط بين الانسان والله .

اما لوثر(٥) فقد خالف رأى الكنيسة الكاثوليكية في مفهوم الحرية وذكر ان الحرية لا تكمن في روح الانسان ، بل فى انهاء خطاياه عن طريق الله .. ويستطيع المرء من ادراك أن كلا الرأيين الكاثوليكي والبروتستانتي ينطلقان من تفسير ذلك روحيا واستبعدا كون الحرية ظاهرة اجتماعية .

وقاد الكفاح الذى خاضته البرجوازية ضد الدولة الاقطاعية الى تطوير مفهوم الحرية اذ اصبحت مطلبا اجتماعيا بالنسبة للبرجوازية في محاولة للتغلب على النظام الاجتماعي الاقطاعي وللوصول الى سيطرة الملكية الفردية على وسائل الانتاج .

وربط سبينوزا(٦) مفهوم الحرية في فلسفته الجبرية الميكانيكية بعلاقة ديالكتيكية للضرورة الموضوعية .. ان كل شىء بما فيه الحرية تتحتم ميكانيكيا ، لذلك فأن مفهوم الحرية عنده لا ينطلق البتة من الممارسة الانسانية .

وورد مفهوم الحرية على اساس انها عمل كل شيء بشرط ان لا يضر بالاخرين وذلك في أثناء الثورة الفرنسية

وفي المادة الرابعة من بيان حقوق الانسان عـــام ٧١٩١ ، فقد ذكرت المادة «تقوم الحرية على حق المواطـــن فى ان يمارس كل عمل لا يضر بالاخرين ولذلك فأن ممارســة الحقوق الطبيعية من قبل أى شخص كان لا تقف الا عند الحد الذى يؤمن لبقية اعضاء المجتمع التمتـع بهــذه الحقوق نفسها وهذا الحد لا يعينه القانون (٧) » .

وتوجت الفلسفة الالمانيــة الكلاسيكيــة الطابــع الميتافيزيقي للحتمية الميكانيكية حيث حاول الفيلســوف الالماني (امانوئيل كانت) في تعريفه للحرية التأكيد على ان الانسان يتبع عالمين ، العالم الطبيعي وظواهره وعالــم الانسان نفسه .. وذكر «ان الواجب يفرض ان نثبت ان الحرية تتصف بها ارادة جميع الكائنات العاقلة ، وليس يكفي ان نبرهن عليها باللجوء الى بعض التجارب المزعومة للطبيعة الانسانية بل ينبغي ان نثبت انها تتصل بوجـه عام بفاعلية الكائنات العاقلة التى وهبت الارادة ... اقول اذن ان كل كائن لا يمكنه ان يفعل فعلا الا تحت تأثيـر فكرة الحرية .. وينبغي علينا بالضرورة ان نضيف فكرة الحرية الى كل كائن عاقل ذى ارادة وهي الفكرة التـــى لا يستطيع أن يقدم على فعل من الافعال الا اذا كان واقعا تحت تأثيرها(٨)» .

اما الفيلسوف «فيشته»(٩) فقال ان الحريــة هي الفعالية الخلافة للـ(انا) وان كل فعل جزئي يجب ان ينتظم في سلسلة تقودني الى الحرية الروحية كاملة .. وانــه يمكننا ان نوفق بين الوجود والحرية بأن نقول ان الطبيعة ليست شيئا غريبا عني منقطـع الصلـة بي وان كــان بأستطاعتي ان انفذ الى الطبيعة فذلك لانها مكونة بقوانين فكرى ، اى ان الانسان كونها بحريته(١٠) .

وخدمت فكرة فيشته هذه الفيلسوف الالمـــاني «هيجل» عند بحثه لمفهوم الحرية ، اذ اعتبرها تصنيفـاً تاريخيـاً وعلاقــة ديالكتيكيــة للضــرورة وشروطهـــا الموضوعية ..أن الحرية بالنسبة لهيجل متعلقة بالـــروح المطلقة(١١) وان تأريخ العالـم ما هـــو الا تطـــور لادراك الحرية ...

ان التفسير العلمي المتطور للحريــة ، يقــوم على أساس انها معطية أجتماعية وتصنيف تأريخي ولا توجـد حرية ابدية ومطلقة ، انها اســاس معرفــة الضـــرورة للمجتمع القائم وبالتالى فهي تتاج للتطور الاجتماع ي.

حرية الصحافة :

حتم التطور التأريخي للمجتمع البشرى من جوانبه العديدة بروز مفاهيم جديدة فكلمــة (Press) ألتى هي من أصل فرنسي كانت تعني في القرن الخامس عشــر الصحافة المطبوعة بواسطة الالة ، الا ان اختراع ماكنــة الطباعة من قبل غوتنبرغ وسع معنى هذه الكلمة .

ولو توخينا الدقة في تحديد معنى كلمة (Press) فى ذلك الوقت لامكننا القول أنها تعنى «الكتاب» وتحـت لفظة «حرية الصحافة» كان يفهم حق الطبع وعدم وجود ما يعيق نشره» .

ان فرض الرقابة وتحديد النشر من قبل الفئـات التى كانت تسيطر على السلطة السياسية حتم مســألة المطالبة «بحرية الصحافة» أى بمعنى اخر ان هناك علاقة متبادلة ولكنها متناقضة بين الجانبين .

ان ميل الانسان الى الحريــة هو ميــل فطــرى وصفحات التأريخ مليئة بصور الكفاح ألذى خاضتــه البشرية في سبيل الحرية وهذا يؤكد المقولة ان الحريــة جزء من طبيعة الانسان ، فخلال عصر النهضة كان الكفاح موجها بصورة خاصة الى «اطلاق حرية طبع الكتــب» والغاء القوانـين المقيدة «الرقابــة» (Zensur) اما في عصرنا الحالي فقد تعدى ذلك الى الصحف ، الراديــو ، التلفزيون ، الافلام وبالــتالي جميــع ادوات الاتصـــال بالجماهير .

واقترن ، خلال القرن الثامن عشر ، نضال الطبقة البرجوازية الناشئة بحق «حرية طبع الكتب» اذ كانـت هذه تصل الى ايدى فئـات قليلة مــن ابناء الطبقـــة الاقطاعية وكبار الملاكين لفرض نشر التعليم .

وهدفت البرجوازية في كفاحها لتحرير الصحافــة، نقل المعلومات ووجهات نظرها الى العالم بصورة اعـــم واشمل ولان الصحافة هي من الادوات المهمة والرئيسية للتأثير على طبقات الشعب كافة .

وطبيعة نضال البرجوازية في سبيل حرية الصحافة تشابه الى حد كبير طبيعة الصحافــة ذات الوجهــين ، فالصحافة مؤسسة واداة سياسية لها تأثير فعال عــلى الجماهير من جهة ، واداة لتحقيق الربح من جهة أخرى .

اما البرجوازية فقد اتسع نضالها من اجل حريــة الصحافة لتضمن نشر افكارها وايديولوجيتها وفكرتهـا عن العالم على الجماهير من جهة ، ولتحقيق الربح مــن خلال امتلاك الصحف من جهة أخرى .

وبالرغم من ان وجهي الصحافة كالعملة يكمــل احدهما الاخر ، الا أن بروز التناقض بينهما كان امــراً غير مستبعد البتة ، مثال ذلك أن يحدث في بعض الاحيان أن يتم نشر بعض الاراء في صحيفة ما لا ترضى عنهـــا الدولة او السلطة وينتج عن ذلـك منع الصحيفــة مـن الصدور ومن ثم عدم أستمرار تحقيق الربح وتعــرض الرأسمال للخطر .

وسجلت بداية القرن التاسع عشر علامة مهمة في الحقوق نفسها وهذا الحد لا يعينه الا القانون(٧)» .

تأريخ الصحافة ، اذ بدأت الصحف التى لا تبغي الربح بالنشوء وانظهور واعني بها الصحف العائدة والناطقة باسم الاحزاب والمنظمات السياسية العمالية .. ان نشأة هذه المؤسسات وبالتالي الصحف العائدة لها منحت لحرية الصحافة مفهوما جديدا وهو مفهوم الحرية من «قيد تحقيق الربح» ومنذ ذلك الوقت كان هذا التيار يتميز عن سابقه من حيث مضمون المواد التى تنشر فيها اذ أتسمت بالموضوعية والحرية والتى كانت تفتقدها الصحافة انكلاسيكية(١٢) .

وقاد التطور الاقتصادى وتضييق تمركز وسائل الانتاج بيد فئات صغيرة من المحتكرين في الدول الرأسمالية الى رأسمالية الدولة الاحتكارية(١٣) (الولايات المتحدة الامريكية ، المانيا الغربية ، انكلترا) الى تبعية الصحافة التامة لهذه الفئات الصغيرة بحيث اصبحت اداة لنشر افكار هذه الفئات فقط وبذا فقد مفهوم حرية الصحافة المعنى الموضوعي المراد .

وعودة الى نضال الطبقة البرجوازية فى سبيل حرية الصحافة ، نقول انها كانت تهدف من وراء ذلك الى الغاء «قانون الرقابة» الذى منح حرية الصحافة للنبلاء فقط والتحرر من انقيود الاقتصادية التى كان ظهورها مواكبا لظهور الصحافة الدورية .. ولان الصحافة كأى مؤسسة اقتصادية تحقق الربح .. فأن البرجوازية كانت تبغي امتلاك هذه لتحقيق الربح .. وكانت القوانين السائدة في تلك الفترة تقضي بوجوب حصول اجازة من المسؤول عن الشؤون المالية للاقطاعي وتشترط على الراغب في تأسيس صحيفة ان يدفع مبلغا كبيرا من المال لاجراءات الاصدار كما اوجبت كذلك طبع الصحيفة على اوراق ممهورة من مكتب الاقطاعي نفسه .. وهذا يعني ان الاثمان اغلى من الاوراق الاعتيادية .. وفرضت على مصدرى الصحف ان يقدموا كفالة نقدية ليكون المبلغ تحت يد الاقطاعي مباشرة لاقتطاع كل او جزء منه فى حالة فرض غرامة المخالفة على الصحيفة .

ورغم الطابع التقدمي لنضال البرجوازية في سبيل حرية الصحافة الا ان نضالها كان يعني منح الحق لعدد من الافراد الذين يمتلكون الامكانات المادية لاصدار الصحف وتحقيق الربح وهؤلاء يستطيعون بالتأكيد تسديد الالتزامات المالية المتشددة التى كانت تفرض على اصدار الصحف .

والدعوة الى الحرية من قبل البرجوازية كانت تعنى الدعوة الى «الحرية الفردية» وهذه تشكل دعوة ليبرالية تبرز لنا بوضوح تيارها الاناني المحض .. ومن الطبيعي ان تخلق هذه المطالب صراعات متعددة بين الافراد ذلك لان المجتمع لا يسمح بأعطاء الحرية بصورة فوضوية اذ ان الحرية تنبع من الضرورة فقط ، وكما قال الفيلسوف هيجل «ان الضرورة عمياء بالقدر الذى لا نستطيع تمييزها فقط ، ولكن عندما يفهم الانسان ما هي الضرورة ، فعنذاك يشعر الانسان بالحرية(١٤)» .

ان مطالبة البرجوازية وكفاحها من اجل الحقوق الفردية منحها سلاحا مهما وساعدها على ابراز نظراتها الى العالم دون غيرها من طبقات المجتمع كما كان ذلك ضرورة تأريخية وحتمية في نضالها ضد الاقطاع .

المفهوم الغربي لحرية الصحافة :

ان مفهوم حرية الصحافة يجب ان يدرس ويحلل انطلاقا من الطبيعة الطبقية له .. من حقيقة انفئات او الطبقات الحاكمة .. من موقفها في المجتمع وايديولوجيتها ومن دورها في التاريخ كل ذلك يؤكد لنا فكرة تلك الطبقة عن حرية الصحافة ...

ظهرت قوانين انرقابة وتعليمات المنع وغيرها مع ظهور الصحافة ، وتطورت معها ، ولازالت تواكبها حتى عصرنا الحالي ... وهذا امر طبيعي ، اذ ان الفئات الحاكمة ادركت منذ البداية ان ترك الصحافة بدون ذلك يهدد طبعا مصالحها الاساسية والطبقية .

لقد سنت الكنيسة التشريعات والقوانين ضد طبع الكتب اذ اشارت فى تعليماتها العديدة ان الطباعة الميكانيكية مصدر خطر .. اذ تمهد الى نشر وانتقال الاخبار المخالفة للتعاليم(١٥) .

اما الطبقة البرجوازية التى كانت تناضل في سبيل حرية الصحافة عندما كانت بعيدة عن السلطة السياسية والاقتصادية فأنها بعد ان تسلمت مقاليد السلطة عادت فناقضت ما كافحت من اجله في السابق فأصدرت قوانين عديدة تحدد فيها النشر وتفرض الرقابة على الصحف .

وفي الوقت الحاضر تنص معظم دساتير الغرب على «حرية الصحافة» الا ان هذه الكلمات ليست لها مضامين حقيقية وواقعية ، فالفهم الغربي لحرية الصحافة مثلا ينطلق من منح الحرية هذه لفئات تروج افكار الحرب وتثير العداء وتمرر افكار العدوان .. والواقع ان تحديد حرية الصحافة في الدول الغربية موجود لكنه غير منظور ..

واهم ما يميز هذا التحديد وجود ما يمكن تسميته بـ(ما بعد الرقيب) ، ففي حالة نشر اى شيء ضد السلطة السياسية ، فأن المطبوع يحال الى المحاكمة ومن ثم تفرض عليه غرامة مالية كبيرة قد تؤدى الى توقفه عن الصدور ، او تؤدى الى سجن رئيس التحرير المسؤول عنه ان هذه العملية تحدد طبعا حرية طرق المواضيع المختلفة في الصحافة الغربية .

وبمعنى اوضح ان ما بعد الرقيب يبيح الحرية للصحافة قبل الطبع والتوزيع ، اما ما بعد ذلك فلا توجد حرية الصحافة .. ويحدث كثيرا ان تقوم السلطة (ما بعد

الرقيب) بجمع أعداد الصحيفة او المجلة من السوق ومن محلات التوزيع ... اما اجهزة ما بعد الرقيب فهي المحاكم والسلطات القمعية الاخرى بالاضافة الى اجهزة الاعلام الحكومية التى تكون غالبا تحت سيطرة كبار الرأسماليين .

واداة التحديد الاخرى في هذا المجال هي مسألة «الاعلانات» التى تلعب دورا بارزا في تقييد حرية الصحافة واجبار الصحف على موالاة السلطة السياسية القائمة .. ان قطع الاعلانات عن الصحف أصبحت ظاهرة من ظواهر المجتمع الرأسمالي في قتل الصحف ، ذلك لانها – اى الاعلانات – أصبحت فى عصرنا الحالي تشكل موردا اقتصاديا ضخما للصحيفة واساس ديمومتها . وبما ان توزيع الاعلانات يأتي من قبل الشركات المرتبطة بالنظام الاقتصادى العام الذى تشكله الاحتكارات .. اذن فأن نشر أى رأى مخالف للاحتكارات ولسياستها يؤدى حتما الى قطع الاعلان وافقاد الصحيفة مورداً اقتصادياً مهماً ..

ان تركز القطاعات المختلفة للاقتصاد بأيدى عدد قليل من الاحتكاريين ، وعدم وجود المنافسة الكبيرة في نظام «رأسمالية الدولة الاحتكارية» ادى الى احتكار الكثير من المواد بيد الكارتلات ، وهذا التركيز اثر على حرية الصحافة دون شك ، فأن قطع توزيع الورق او الحبر او المواد التي تحتاجها الصحيفة ، يعني دون شك ايقافها عن الصدور ، وهذه العملية تتم في حالة نشر أى صحيفة اراء مخالفة للنظام او لاصحاب الاحتكارات .

والتحديد الرابع في هذا المجال مسألة «توزيع الصحف» فأن الاحتكارات الاقتصادية الكبيرة هي الوحيدة التي تمتلك شركات توزيع الصحف في العالم الرأسمالي وهذا العامل يشكل تهديدا قويا لاصحاب الصحف من ايراد رأى مخالف لهم .. وان حدث ذلك فأن الصحيفة سوف لن توزع وهذا الامر يشكل دون شك خسارة لاصحاب الصحيفة انفسهم ويعمد مثلا اعضاء الحزب الشيوعي البريطاني بعد الانتهاء من عملهم الى توزيع صحف الحزب لان شركات توزيع الصحف تمتنع ، بأمر من كبار الرأسماليين عن توزيع الصحف المذكورة ...

والعامل الاخر المعوق لحرية الصحافة في العالم الرأسمالي هو مسألة توزيع اخبار وكالات الانباء ذلك لان هذه الوكالات (رويتر ليمتد ، اليونايتد بريس انترناشنال ، الاسوشيتدبريس ودويتشه بريسه آكانتور، ووكالة الصحافة الفرنسية وغيرها) تمثل اصحاب رؤوس الاموال في دولها بل هي احتكارات متممة للاحتكارات الاقتصادية الاخرى .. فبأستطاعة أية وكالة قطع اخبارها عن الصحيفة المعارضة مما يشل عمل الاخيرة ويقتلها ..

ان الاحتكارات الصحفية في الدول الرأسمالية اصبحت كالاخطبوط تبتلع كل يوم صحيفة أو مطبوعاً لتضمة اليها او تفنيه من الوجود .. وكمثل على ذلك احتكار (اكسل سيزار شبرنكر) في المانيا الفربية .. ان شبرنكر الذى عمل فى السابق في وزارة الدعاية النازية ، يمتلك الان الكثير من الصحف التى تصدر والتى تؤيد الحركة الصهيونية تأيدا تاما وهدفها محاربة كل حركة تحررية في العالم .

ويمتلك شبرنكر الان حوالي ٤٠٪ من صحف المانيا وبرلين الغربية بالاضافة الى مساهمته في شركات عديدة لصناعة الورق وتوزيع الصحف كما ان له نفوذا واسعا في وكالة الصحافة الالمانية (Deutsche Presse Agentur) ويسعى شبرنكر الى تطوير مكتب الصحافة الفيدرألي في المانيا الغربية (Bundespresseamt) الى وزارة دعاية على غرار وزارة الدعاية النازية ايام غوبلز(١٦) .

أن احدى صحف شبرنكر ولنقل مثلا البيلد تسايتونك (Bild Zeitung) التى تصدر فى برلين الغربية ويطبع منها ٤ ملايين نسخة يوميا وتقرأ من قبل ١٢ مليون نسمة هي أحدى المصادر الخطرة لنشر الافكار المعادية لحركات التحرر الوطني بالاضافة الى انها تهدف الى أستغفال الجماهير (Manipulation) عن طريق ما ينشر فيها من افكار وآراء غيبية .

المفهوم الاشتراكي لحرية الصحافة :

يدافع نظريو الصحافة في الدول الاشتراكية عن المفاهيم الموجودة في تلك الدول حول «حرية الصحافة» ويدعم هؤلاء دفاعهم هذا على أن الحرية يجب ان تمتلكها اكثرية الشعب .. ولتوخي الدقة نقول ان حجب او اطلاق الحرية بالطبقة او الفئة التى تمتلك السلطة السياسية والاقتصادية . وان كان ذلك صحيحا فأنه يتحتم علينا الاجابة على سؤال مهم وهو : ما هو مدى تمثيل هذه الفئات للجماهير ومصالحها ؟

يفسر الاشتراكيون حرية الصحافة حسب مفاهيم الفلسفة المطبقة في تلك الدول اذ يقولون ان الاحزاب التى تحكم تمثل الطبقة العاملة والطبقات المتحالفة معها ، (الفلاحون والشغيلة) وهؤلاء يمثلون أغلبية الشعب فلهم الحق في حرية الصحافة وان الصحافة هي لهم وحدهم ولنشر افكارهم .. وهذا أمر طبيعي ومنطلق من الفكرة الديمقراطية الصحيحة القائلة بوجوب اخضاع الاقلية للاكثرية(١٧) .

ان النظريين فى الدول الاشتراكية يعتمدون في تفسيراتهم على اساس ان الحزب هو الممثل الوحيد للطبقات الكادحة فأن ما تنطق به صحافته تمثل آراء هذه الطبقات والفئات ومن ذلك يستنتج هؤلاء الى ان حرية

الصحافة موجودة في الدول الاشتراكية بصورة اوسع مما هي عليه في الدول الاخرى .

ويذهب هؤلاء الى ابعد من ذلك في اثبات وجود حرية الصحافة الى ان صحافتهم حرة ، لتحررها من «قيد تحقيق الربح» ، اذ انها تهدف فقط الى نشر الافكار والايدولوجية السياسية للطبقة العاملة اما ان اتجهت الصحافة لتحقيق الربح فان ذلك يعني نشر الافكار والقصص العاطفية واختلاف الاكاذيب لاثارة العواطف دون النظر الى مسألة توجيه وتطوير الجماهير .

ان مسألة التحرر من قيد تحقيق الربح تنال موقعا مهما عند هؤلاء .. ذلك لان مواد الصحف يجب أن تتركز على النظرة العقلية الموضوعية وتبتعد عن المواضيع التى من شأنها استغفال الجماهير .

ويكوّن نظام الصحافة حلقة من سلسلة منتظمة للنظام الاقتصادى والسياسي في الدول الاشتراكية اذ ان الحزب يملك السلطة السياسية فى البلاد وبالتالي الامكانات المادية لاصدار الصحف دون تأثير الاعلانات التى توزع من قبل الدولة ، كما ان شركات التوزيع هي شركات تابعة للدولة أيضا .

يقول النظريون العاملون في الصحافة الاشتراكية امثال البروفسور بوجلافسكي ان الصحافة الاشتراكية هي اداة سياسية منظمة تدافع عن الطبقة البروليتارية ، وقد تحررت من الاستغلال الفردى وتتجه في سياستها الى النقد والنقد الذاتي الموجه لمؤسسات الدولة وأجهزتها المختلفة ، اذن فهي حرة وغير مقيدة ، كما تقيد الصحف في الدول الامبريالية .

وتتوضح حرية الصحافة في الدول الاشتراكية في تأسيس صحف للمعامل والمؤسسات التى يعمل فيها العمال بالاضافة الى صحف المحافظات ، ولقد أصبح العمال هم محرري الصحف ومندوبيها وبذلك ابعدت الصحافة الاشتراكية الصحفيين الذين لا يعدو كونهم موظفين عند محتكرى الصحف في الغرب .

ان تفسير وجود الحرية للصحافة في الدول الاشتراكية ينبع من النقاط التالية :

١ ــ التحرر من الاكاذيب الصحفية التى لا تبغي منها سوى تحقيق الربح .

٢ ــ تأمين ممارسة الديمقراطية وحرية الصحافة لملايين العمال .

٣ ــ تأمين تكوين نظام أعلامي يقوم على نقل فكرة صادقة ، علمية للعالم وبالتالي حتمية التحولات الاجتماعية والاقتصادية .

٤ ــ تحرير الصحافة من الخوف الناجم من الضغوط التى تواجهها الصحف في الغرب والتى تحد من حريتها ، مثل فرض الضرائب ، قطع الاعلانات والاخبار وغيرها .

يرد النظريون الاشتراكيون على ما يقال من عدم وجود حرية للصحافة فى الدول الاشتراكية بقولهم ، علينا قبل الرد على ذلك ان نسأل «الحرية لمن ؟»، وبالرغم من ان حرية الصحافة مفهوم نسبي ، يتحدد منحه من عدمه بأفكار وايديولوجية الفئات والطبقات الحاكمة ، الا ان الدول الاشتراكية تضع الفن والثقافة والصحافة في خدمة الطبقة العاملة لانها الاكثر عددا .

المفهوم الثالث لحرية الصحافة :

يقودنا البحث حول حرية الصحافة في الدول النامية (العالم الثالث) ، باديء ذى بدء ، الى تحديد التركيب الاجتماعى والطبقى في هذه البلدان ، لنستطيع على ضوء ذلك تحديد مفهوم «حرية الصحافة» بصورة علمية فيها :

وبالرغم من أختلاف التراكيب الطبقية والاجتماعية بين هذه البلدان الا ان هناك سمات عامة تشترك فيها جميعها ومن ذلك :

١ ــ ان الغالبية العظمى من السكان في دول أسيا وافريقيا اللاتينية تتكون من الفلاحين .

٢ ــ ان البرجوازية ولا سيما الصناعية، غير متطورة نتيجة الهيمنة الاستعمارية الطويلة وعدم فسح المجال لنشوء طبقة برجوازية عن طريق تصنيع البلد .

٣ ــ انتشار الوعي السياسي والفكرى بين فئات الوسط فقط وهم (الطلبة ، الموظفون ، المستخدمون ، اصحاب الحرف في المدن) بالاضافة الى فئات البرجوازية قليلة العدد ، اما الفلاحون فتنتشر بينهم الامية بشكل واسع وكذا الطبقة العاملة الناشئة .

٤ ــ ضعف الطبقة العاملة في تلك البلدان عدديا وتنظيميا نتيجة تخلف الصناعة .

٥ ــ سيطرة العادات والتقاليد القديمة على المجتمع التى لم تعد تواكب تطور العصر .

٦ ــ وجود الاحزاب السياسية ذات الاتجاهات المختلفة التى تعمل بصورة سرية في ظل السيطرة الاستعمارية .

٧ ــ ضعف التنظيمات المهنية ..

والملاحظ انه في فترة الخمسينيات وما بعدها تأججت الثورات والانتفاضات في هذه الدول ، وقد احتل الجيش المرتبة الاولى في خوضه هذه الحركات .. وهذا امر طبيعي أذ انه ، اى الجيش هو المنظمة الوحيدة التي كانت ، في معظم البلدان ، قادرة على سحق الانظمة القديمة للاسباب التى ذكرناها آنفا بأستثناء بعض البلدان التى عملت التنظيمات السياسية فيها على تقوية اجهزتها وتطعيمها بأفراد من الجيش اسقاط الانظمة القديمة .

ان التفسيرات العلمية الحديثة عن طبيعة السلطة التى تؤسس بعد الاطاحة بالحكم الاستعمارى فى بلد ما تؤكد ان السلطة السياسية تتسلمها فئات الوسط من المجتمع نتيجة ضعف الطبقة العاملة من جهة وضعف البرجوازيه من جهة اخرى ..

ان هذه الفئات ، رغم انها جميعها فئات وسط ، الا ان اتجاهاتها الفكرية تختلف في اغلب الاحيان .. وينعكس ذلك على حرية الصحافة وتكوين النظام الاعلامي في تلك الدول ككل .. ويمكن تقسيم ذلك الى ثلاثة مجموعات هى :ـ

المجموعة الاولى : وهى الدول التى حدثت فيها ثورات او انقلابات بواسطة القوات المسلحة ، فتفرض السلطة الجديدة ان تكون الصحف والمطبوعات خاضعة للرقابة وتصبح الصحف اداة من ادوات السلطة ومادحه لها ، اى بمعنى آخر أن حرية الصحافة تكون مقيدة وممثلة لمجموعة من الفئات التى تتسلم السلطة السياسية .. وينطبق ذلك على العديد من دول افريقيا وامريكا اللاتينية ..

المجموعة الثانية : وهى الدول آلتى تحدث فيها ثورات او انقلابات ضد الحكم الاستعمارى بواسطة القوات المسلحة ، فتحاول السلطة السياسية الجديدة ، حل كافة التنظيمات السياسية وايجاد تشكيل او تجمع سياسى يكون خاضعا للدولة وذلك لامتصاص المطالبة بالحريات السياسية ، وعن هذا الطريق تقوم الدولة تحت ستار الحفاظ على الثورة والابتعاد عن التفرقة ولم شمل الشعب بأصدار صحف تنطق بأسم التشكيل الجديد الذى تدعوه دوما انه يمثل كافة ابناء الشعب (وهناك دول جمعت تحت هذه التنظيمات الاقطاعيين والبرجوازية الكبيرة والعمال والفلاحين) كما ان الكادر الصحفي القديم يبقي في مراكزه في المؤسسات الاعلامية دون النظر الى ان ذلك يهدد مصلحة الجماهير ذاتها . ان الصحافة تبقى فى مثل هذه الحالة مقيدة لانها تمثل فئة صغيرة ايضا بالرغم من ادعاء تمثيلها جماهير الشعب كافة .. ويتعدى الامر في بعض الحالات الى منع أى نقد يوجه بحجة ان ذلك يهدد الثورة .. ان التفسيرات التى اوردها بعض الكتاب العرب من وجود الحرية للصحافة ضمن هذه التنظيمات ، تفسيرات خاطئة لا تقوم على منطق علمي .

أما المجموعة الثالثة من الدول النامية والتى حدثت فيها ثورات وطنية تقدمية بقيادة حزب وبمساندة فئات وطنية من القوات المسلحة ، فأن هذا الحزب ادراكا منه في تمتين صفوف الشعب يقيم جبهة وطنية من الاحزاب التقدمية المناضلة ضد الاستعمار ، ضمن ميثاق تتفق عليه هذه الاحزاب .. بعدها تباح الحرية للصحف .. وبذلك يصبح مفهوم الحرية اوسع مفهوم يؤدى الى خدمة الجماهير ومصالحها الحقيقية .

ان الصيغة الاخيرة ، في أعتقادى هي الصيغة المثلى ، اذ بها تستطيع كافة القوى الوطنية التعبير عن ارائها لخدمة الوطن والثورة والجماهير في ظل ميثاق وطني .. اما الرجعية وعملاء الاستعمار فأن حجب الحرية عنهم امر ضرورى لمواصلة مسيرة الثورة الى امام .

المصادر والشروح

١ ـ الضرورية الموضوعية : العلاقة بين ظواهر الحقيقية الموضوعية ، وهى غير مرتبطة بأدراك الانسان .
كلاوس ، جورج ، القاموس الفلسفي ، لايبزك ١٩٦٩ ، ج ١ ، ص ٣٧٤ (بالالمانية) .
٢ ـ كلاوس ، جورج، القاموس الفلسفي، لايبزك ١٩٦٩ ، ج ١،
في عام ١٣٢٣ ، راجع الموسوعة الفلسفية المنقولة عن الانكليزية ، فؤاد كامل وغيره ، المكتبة الانجلو مصرية ، ١٩٦٣ ، ص ٦٣-٦٩ .
٤ ـ كلاوس ، جورج ، المصدر السابق ، ص ٢٧٥
٥ ـ لوثر ، عارض التعاليم الدينية الكاثوليكية ، افتى ان الانسان يولد وخطاياه معه .. وهو زعيم البروتستانت ..
٦ ـ سبينوزا ، بندكت دو (١٦٣٢-١٦٧٧) ، راجع الموسوعة الفلسفية ، ص ١٨٠-١٨٥ .
٧ ـ كلاوس ، جورج ، المصدر السابق ص ٣٧٣ .
٨ ـ كانت ، امانوئيل ، تأسيس ميتافيزيقيا الاخلاق ، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور عبدالغفار مكاوى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٠٧ و ١٠٨ .
٩ ـ فيشته ، جوهان ، جوتلوب (١٧٦٢-١٦٧٧) فيلسوف الماني ينحدر من سلالة سكسونية ينظر فيشته الى مهمة الدولة بوجوب ضمان ان يحد الافراد جميعا من حرياتهم رعاية لحرية الاخرين ولكنها لا تستطيع ان تفعل ذلك الا اذا حاولت ضمان الحقوق نفسها للجميع وهى لا تستطيع تحقيق ذلك الا اذا ضمنت لجميع الناس الملكية والاستقلال الاقتصادى (لاحظ الموسوعة الفلسفية ص ٢٢٠ وما بعده..) .
١٠ ـ كرم ، يوسف ، تأريخ الفلسفة الحديثة ، مصر ، ص ٢٥٦ .
١١ ـ كلاوس ، جورج ، المصدر السابق ص ٢٧٤ .
١٢ ـ بوجلافسكي ، هيرمان ، الصحافة الاشتراكية ، لايبزك ١٩٦٩ ، ص ٢٢٣ (بالالمانية) .
١٣ ـ رأسمالية الدولة الاحتكارية : اعلى مرحلة وصلها الرأسمال الاحتكارى بقوة الدولة لفرض السيطرة التامة على المجتمع، ليس فقط من الناحية السياسية بل وايضا الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وبسبب هذا التطور تمركز الرأسمال الاحتكارى لفرض السيطرة على التناقضات التى بدأت تظهر في النظام الامبريالي ككل .
١٤ ـ هيغل ، انسكلوبيديا العلوم الفلسفية الموجزة ج٦ ، ص ١٩٤ (بالالمانية) .
١٥ ـ بوجلافسكي .. المصدر ذاته ص ٢١٤
١٦ ـ المصدر ذاته ، ص ٢١٩
١٧ ـ المصدر ذاته ، ص ٢٢٧ .

مريم

ترومان كابوت

ترجمة احمد الباقري

لسنوات عديدة ، عاش السيد والسيدة ميللر وحيدين في شقة مريحة (غرفتان ومطبخ) قرب النهر الشرقي . كانت ارملة : ترك لها السيد ميللر كميات معتدلة من بوليصات التأمين . كانت فوائدها قليلة ، لم يكن لديها صديق تتحدث معه ، ونادرا ماتسافر ابعد من زاوية حانوت البقالة . يبدو ان الناس الآخرين فى البيت لم يلاحظوها : كانت ملابسها عمليّة ، كان شعرها رماديا مثبتا بمشبك ومتأرجحا بلا انتظام ، لم تستعمل مساحيق التجميل ، كانت ملامحها بسيطة وغير متميزة ، وبلغت في عيد ميلادها الاخير الواحدة والستين .

كان نشاطها تلقائيا : ابقت الغرفتين نظيفتين ، كانت تدخن سجائر عادية ، وكانت تحضّر طعامَها بنَفْسها وكانت تربي طائر كناري .

قابلتْ مريم فيما بعد . كان الثلج يتساقط تلك الليلة ، وقد أنهتْ السيدة ميللر تجفيف اواني العشاء ، وكانت تقلّب جريدة مسائية حيث رأت اعلانا مصوّرا عن فيلم في السينما المجاورة . كان العنوان جيدا ، لذا اسرعت في ارتداء معطفها الجلدي وشدّت رباط خذائها وغادرت الشقة ، تاركة ضوءا واحدا مشتعلا في الممر . لم تجد شيئاً اكثر ازعاجا من الاحساس بالظلام .

كان الثلج رائعا ، يتساقط بنعومة ، ولم يتركْ بعد اثراً على الرصيف . كانت الريح تعبر فقط في الشوارع المتقاطعة . اسرعت السيدة ميللر ، رأسها مُنحنٍ ، غير واعية وكجرذ يختبيء في ممر مسدود . وقف عند حانوت بقالة واشترت كيسا من النعناع .

امتدّ طابور طويل امام شبّاك التذاكر ، اتخذت مكانها فى نهايته . (همهم صوتٌ متعب) سيكون ثمة انتظار قصير لكل المقاعد . نقّبت السيدة ميللر فى حقيبتها الجلدية حتى جمعت بالضبط اجرة الدخول .

وبدا ان الطابور قد استغرق وقتا طويلا ، فنَظَرت حولها تبحث عن تسليةٍ ما وفجأة احسّت بحضور فتاة صغيرة واقفة تحت حافة الشرفة . كان شعرها اطول واغرب ما شاهدت السيدة ميللر: كان ابيض فضيا تماما، كالأمهق ، كانت نحيفة وضعيفة البنية ، كان ثمة اناقة خاصة وبسيطة في طريقتها بالوقوف وقد دسّت ابهامها في جيب معطفها القطيفة .

شعرت السيدة ميللر باثارة ٍغريبة ، وعندما نظرت الفتاة اليها ، ابتسمت بدفء . مشت نحوها الفتاة الصغيرة وقالت :

هل تسمحين ان تقدمي لي فضلا ؟
قالت السيدة ميللر : سأكون سعيدة لو استطيع .

نبذة موجزة عن حياة ترومان كابوت :

ولد ترومان كابوت في نيو اورليانز سنة ١٩٢٥ ، وتنقل في اجزاء عديدة في الجنوب : شتاءا في نيو اورليانز وصيفا في الباما ونيو جورجيا تعلم قراءة الكتب اثناء دراسته في المدرسة الابتدائية . عاش دائما الحياة التي احبها ولم يعراي اهتمام لافكار الآخرين وتعلم بنفسه دون معونة احد . بدأ بكتابة القصص القصيرة عندما كان في الرابعة عشرة من عمره وقد طبع بعضها . ترك المدرسة عندما بلغ الخامسة عشر . اول وظيفة وأخيرها كانت في جريدة نيو يوركر عندما كان في السابعة عشر ، بعد ذلك عاش في مزرعة لويزيانا سنتين وكتب (اصوات اخرى ، غرف اخرى) وقد عاش بين وقت وآخر في اليونان وايطاليا واسبانيا وافريقيا وجبال الاند الغربية وسافر الى روسيا والى الشرق . ومن كتبه المطبوعة :
(فطور في تيفاني) و (قيثارة العشب)
وقد أخرجت رواية (فطور تيفاني) بفيلم ناجح . وآخر كتبه الذي أثار جدلا بعد نشره ، وقد طبع بعنوان (بدم بارد)

ـ اوه ، انه سهل تماما . اريد فقط ان تشتري لي بطاقة ، انهم لن يسمحوا لي ، وها انا املك النقود .

ناولتْ السيدة ميللر بامتنان عشرين سنتا .ذهبتا الى السينما سوية ، قادهما دليلٌ الى القاعة ، سوف ينتهي الفيلم بعد عشرين دقيقة .

عندما جلست السيدة ميللر قالت : اشعر كما لو اني مجرمة اصيلة . اعني ذلك النوع من الاشياء ضد القانون ، اليس كذلك ، آمل اني لم اقترفْ خطأً . لم تقل الفتاة الصغيرة شيئاً خلعَتْ معطفها وطوته عبر حضنها . كان رداؤها الداخلي انيقاً ازرقَ داكنا وكانت سلسلة ذهبية معلّقة حول رقبتها تلهو بها باصابعها الدقيقة والموسيقية المظهر .

تفحصتها بدقة اكثر ، قررت السيدة ميللر ان ملمحها المميّز حقاً لم يكن شعرها ، بل عينيها ، كانتا بندقيتي اللون ثابتتين ، تنقصهما سمةٌ طفولية ، وبسبب حجمهما ، فقد كانتا تبدوان ملتهمتين وجهها الصغير .

قدمتْ السيدة ميللر شيئاً من النعناع لها : ما أسمك ياعزيزتي ؟ قالت مريم بطريقة مثيرة للفضول كما لو انه إخبارٌ اليف تماماً : مريم . لماذا ، اليس ذلك مسليا ـ اسمي مريم ايضاً . وانه ليس إسما عاديا بصورة مرعبة . الآن لا تقولي لي بأن اسمك الأخير هو ميللر !

ـ مريم فقط ،

ـ لكن اليس ذلك مسليا ؟

قالت مريم انه لطيف ، ودحرجت نعناعة على لسانها .

تورّد خدا السيدة ميللر وغيّرت لهجتها بلا ارتياح :
ـ انك تتفوهين بمثل هذه الالفاظ الكبيرة التي لا تناسب فتاة صغيرة .
ـ حقاً ؟

قالت السيدة ميللر : حسنا ، نعم . فغيّرت الموضوع بسرعة الى :
ـ هل تحبين السينما ؟

قالت مريم : حقاً انا لا اعرف . لم ادخل الى السينما من قبل .

بدأت النساء يملأن القاعة ، انفجرت قرقعة في البعيد. نهضت السيدة ميللر ، دسّت حقيبتها تحت ذراعها .

قالت : أخمّن ان من الافضل ان اركض الآن اذا اردت ان احصل على مقعد .كان من الرائع ان التقي بكِ .
هزّت مريم رأسها بأستخفاف .

كان الثلج يتساقط طوال الاسبوع . تحركت العجلات وخطى الاقدام بلا صوت على الشارع ، كما لو ان اعمال الاحياء استمرت بصورة سرية خلف ستار شاحب لكنه لا يمكن اختراقه . في السكون الساقط لم يكن ثمة سماء او ارض ، سوى ثلج يتصاعد في الريح ، يُجمّد زجاج النوافذ ، ويُثلجُ الغرف ، يميت ويسكت المدينة . في كل الساعات كان من الضروري ابقاء مصباح مشتعل ، وفقدت السيدة ميللر آثار الأيام : كان يوم الجمعة لا يختلف عن يوم السبت. في يوم الأحد ذهبت الى حانوت البقالة كان مغلقاً بالطبع .

في ذلك المساء قلَتْ بيضاً وهيأت وعاءاً من عصير الطماطم . بعد ذلك ، بعد ان ارتدت رداءاً من الفلانيل ورطّبتْ وجهها بمرهم ، استلقت في الفراش مع قنينة من الماء الحار تحت قدميها . كانت تقرأ صحيفة « التايمس » عندما رنّ جرس الباب . في البداية ظنّتْ ان ذلك خطأٌ ، وان الذي يقرع الجرس سيذهب . لكن الجرس دقّ ودقّ وانتهى الى ازيز مُصِّر .

نظرتْ الى الساعة : لقد تجاوزت الحادية عشر ، لا يبدو ان ذلك ممكنا ، كانت تنام في العاشرة دائما . قفزت من الفراش ، ركضت عارية القدمين عبر غرفة الاستقبال ؛ اني آتية كن صبورا رجاءاً ،

كان مزلاج الباب مُحكماً . أدارته الى هذا الاتجاه والى ذلك الاتجاه ولم يتوقف الجرس لحظة .

صرخت اوقفه . انزلق المزلاج وفتحت الباب انجا واحدا : ؛ ماذا بحق السماء ، قالت مريم : هلو .

قالت السيدة ميللر : ؛ اوه ... لماذا ، هلو ، وقد خطت بتردد الى القاعة .

ـ انتِ تلك الفتاة الصغيرة ،

ـ ظننت انك لن تجيبي ،لكني ابقيت اصبعي على الزر ، علمت انكِ في البيت . ألست مسرورة لرؤيتي ؟ لم تعرف السيدة ميللر ما تقول . مريم التي رأتها ، مرتدية نفس المعطف القطيفي ، والآن ترتدي قبعة سباق، كان شعرها الابيض مجدولا بضفيرتين لامعتين ومعقودتين من نهايتهما بشرائط بيضاء هائلة .

قالت : مادمت قد انتظرت طويلا ، يمكن على الاقل ان تدعيني ادخل .

ـ انه وقت متأخر بصورة مخيفة .

حيّتها مريم دون معنى . اي فرقٍ يشكل ذلك ؟ دعيني ادخل . ان الجو باردٌ هنا في الخارج واني مرتدية ثوبا حريريا .

بعد ذلك ، بحركة رقيقة ، دفعت السيدة ميللر وعبرت الى الشقة رمت معطفها وقبعتها على الكرسي . كانت في الحقيقة ترتدي ثوبا حريريا . ثوب حريري في شهر شباط . كانت التنورة مثنيّة برّقة والاردان طويلة. انها تبعث خشخشةً خافتة عندما تخطو في الغرفة .

قالت : اني احب مكانك ، احب البساط ، الازرق هو لوني المفضل لمست زهرة ورقية في مزهرية على مائدة القهوة . « تقليد » علّقت بغموض : «كم هو حزين»

اليس التقليد حزيناً ؟ جلست على الأريكة ، نشرت تنورتها بأناقــة .

سألت السيدة ميللر : ماذا تريدين ؟

قالت مريم : اجلسي . ان رؤيتي للناس واقفين تجعلني عصبيــة .

غاصت السيدة ميللر بالاريكة .

كررت : ماذا تريدين ؟

ــ انك تعلمين ، لا اظن بأنك مسرورة لمجيئي .

للمرة الثانية لم تجب السيدة ميللر . تحركت يدها بغموض . قهقهت مريم وضعت ظهرها على كومة مــن الوسـائد . لاحظت السيدة ميللر ان الفتاة كانت اقل شحوبا مما تتذكر ـ كان خداها متوردين .

كيف عرفتِ اين اعيش ؟

تجهمت مريم : ليس ذلك بصـعب . ما اســمك ؟ ما اســمي ؟

ــ لكن لم يدوّن اسمي بدليل التلفونات .

ــ اوه ، دعينا نتحدث عن شيء ما آخر .

قالت السيدة ميللر : « يجب ان تكون أمكِ مجنونة لتسمح لطفلة مثلك ان تتجول فى الجوار طوالَ ساعات الليل وبمثل هذه الملابس المثيرة للسخرية . يجب ان تكون مجنونــة » .

نهضت مريم ومشت الى زاوية حيث ثمة قفص مغطى لطائر معلق من سلسلة سقفية . نظرت خلسـة تحت الغطـاء .

قالت : « انه كناري ، هل يهمك اذا ايقظته ؟ احب ان اسمع غنـاءه » .

قالت السيدة ميللر بقلق : « دعي تومي وحيدا » لا تجرؤي وتوقظيه . قالت مريم : « بالتأكيد ، لكني لا اعرف لماذا لا استطيع ان اسمع غناءه . وبعد ، الديك اي شيء يؤكل ؟ اني جائعة ! حتى حليب وسـندويش مربى سـيكون فاخراً .

قالت السـيدة ميللر وهي تنهض من الأريكـة : انظري ، اذا اعددت لك بعض السندويتشات الفاخرة ، هل ستكونين طفلة طيبة وتعودين الى البيت ؟ لقد تجاوز الوقت منتصف الليل ، اني متأكدة .

قالت مريم لائمة : فى الخارج يتسـاقط الثلج وهناك برد وظلام .

قالت السيدة ميللر وهي تقاوم لتسيطر على صوتها: حسنا ، ما كان ينبغي ان تأتي الى هنا وتبدأي ب ... ، لا استطيع ان اغيّر لطقس . اذا تريدين ان تأكلي شيئاً ، فعليكِ ان تعديني بالمغادرة .

حكّت مريم ضفيرتها بخدّهـا . كانت عيناهـا مستغرقتين بالتفكير كما لـو كانت تزن عرضاً . استدارت نحـو قفص الطائر ، قالت : حسنا ، اعدكِ .

كم عمرها ؟ عشر سنوات ، احدى عشرة سنة ؟

في المطبخ كانت السيدة ميللر تفتح جرّة مخللات فراولة ، وقطعت اربع شطائر من الخبز . صبّت قدحا من الحليب وتوقفت لتشعل سيجارة . « لماذا قد اتت ؟ » اهتزت يدها عندما أمسكت عليه الثقاب وكانت مبهوتة حتى انها أحرقت اصبعها . كان الكناري يغنّي ؛ يُغني كما يغني في الصباح وليس في وقت آخر . نادت : مريم مــريم ،

قلت لكِ ، الّا تزعجي تومي .

لم يكن ثمـة جواب . نادت مرة اخرى كل ماسمعته كان صوت الكناري . استنشقت السيجارة واكتشفت انها قد اشـعلت الطرف الفليني ــ اوه ، حقـاً ، يجب الا تفقد مزاجها . حملت الطعام بصينية ووضعته على مائدة القهوة . رأت فى البداية ان قفص الطائر لا يزال مكسوا بغطائه الليلي . وكان تومي يغنّي . منحها ذلك احساساً غريبا ، ولم يكن ثمة احد فى الغرفة . ذهبت السيدة ميللر خلال ممر يفضي الى غرفة النوم ، وفي الباب التقطت نفسها . سألت : ماذا تفعلين ؟ حدّقت مريم بها وكان في عينيها نظرة غير عادية . كانت واقفة امام مائدة كتابة . امامها صندوق جواهر مفتوح . تفحصت السيدة ميللر دقيقة ، كانتا تجبران عيونهما على اللقاء . فابتسمت وقالت : ليس هناك شيء جيّـد هنا ، لكني احب هـذا .

كانت يدها تمسك بدبوس صـدر للزينة مُحلّى بالجواهر : انه سـاحر . قالت السيدة ميللر : افترض من الافضل لك ان تعيديه الى مكانه ، وفجأة شـعرت بالحاجة لحمايةٍ ما . إنحنت ازاء اطار الباب ؛ كان رأسها ثقيلا بشكلٍ لا يطاق أثقل ضغط على ايقاع ضربات قلبها ، وبدأ ان الضوء يخفق بسبب خلل ما . « رجاءاً ياطفلتي ، انه هدية من زوجي » . عندما وقفت ، مكافحة لتشكل جملة حيث تنقذ الدبوس بطريقة ما . ادركت السـيدة ميللر بأنه ليس ثمـة احد تلتجيء اليه ؛ كانت وحيدة ، حقيقة لم ترد الى افكارها منذ زمن طويل . كان تأكيدها الواضح صاعقا . لكن هنا في غرفتها الخاصة فى المدينة المتجمدة الخامدة حيث لم تستطع ان تنكر الأدلة ، عرفت بوضوح مروّع بأنها تقاوم . أكلت مريم بنهم ، وعندما انتهت السندويتشات والحليب ، صنعت اصابعها حركات عنكبوتية فوق الصحن ، جامعة الفتات . كان الدبوس مشعا على قميصها ، المظهر الجانبي الأشقر الذي يشبه الانعكاس الخادع لمرتديه . تنهدت : كان ذلك لطيفا جدا ، ولو ان الآن سيكون الكيك باللوز والكرز مثاليـا ، ان الحلويات رائعة ، ألا تعتقدين بذلك ؟ جثمت السيدة ميللر بغير استقرار على الأريكة ، تدخن سيجارة . وقد انزلقت شبكة شعرها الى جانب وهناك خصلات طليقة تتيه على وجهها . كانت عيناها مركّزتين بغباء على لا شيء وكان خداها منقطين برقعٍ حمراء كما لو ان صفعة عنيفة قـد تركت عليهما علامات ثابتة . « هل هناك حلوى ــ كيك ؟

نفضت السيدة ميللر الرماد على البساط . تمايل رأسها بخفة عندما حاولت ان تركز عينيها .

قالت : وعدتني ان تفادري اذا صنعت لك سندوتشات .

ـ حقا ياعزيزتي ؟

ـ كان وعدا واني متعبة ولا اشعر بالمعافاة ابدا .

قالت مريم : يجب الا تتبرمي . اني مغيظة فقط . التقطت معطفها ، رمته فوق ذراعها ، ورتبت قبعتها امام المرآة. في الحال انحنت بقرب السيدة ميللر وهمست: قبليني قبلة ليلية .

قالت السيدة ميللر : ارجوك . لن اقبلك بالاحرى . رفعت مريم كتفها ، عقدت حاجبيها . قالت ((كما تحبين)) وذهبت مباشرة الى منضدة القهوة ، امسكت بالمزهرية التي تضم الازهار الورقية ، حملتها الى سطح الأرضية الصلب العاري ، وقذفتها الى الاسفل. انتشر الزجاج في كل الاتجاهات وداست على الباقة .

بعد ذلك مشت ببطء الى الباب ، لكن قبل ان تغلقه نظرت الى السيدة ميللر بفضول بريء خجول .

امضت السيدة ميللر اليوم التالي في الفراش ، نهضت مرة واحدة لاطعام الكناري ، ولشرب كوب من الشاي، قاست حرارتها ، ومع ذلك كانت هائجة ومحمومة، لقد ابطأ نبضها الغير متوازن حتى عندما كانت مستلقية تحدق بعينين واسعتين في السقف . حلم يتداخل في حلم آخر كأيقاع غامض مراوغ في سمفونية معقدة . وكانت المشاهد التي رسمها حادة الخطوط الخارجية ، كما لو خططتها يد حادة الموهبة : فتاة صغيرة ترتدي ثوب عرس واكليلا من الاوراق ، تقود موكبا رماديا اسفل ممر جبلي، وبينهم ثمة صمت غير عادي حتى سألت امرأة في مؤخرة الموكب : الى اين تقودنا ؟ لا احد يعرف ؟ قال رجل عجوز يسير في المقدمة : لكن اليست جميلة ؟ تطوع صوت ثالث: اليست تشبه زهرة ثلجية . متوهجة جدا وبيضاء ؟

استيقظت في صباح الثلاثاء تشعر بتحسن ، اشعة حادة من ضوء الشمس عبر نافذة فينيسية الطراز ،نثرت ضوءاً ممزقا فوق زخارفها الصحية. فتحت النافذة لتكتشف ذوب الثلج ، كان ذائبا كما في يوم ربيعي ،موجة من غيوم جديدة نظيفة ازاء الزرقة الواسعة ، سماء في غير اوانها ، وعبر الخط المنخفض لقمم السطوح استطاعت ان ترى النهر والدخان مقوسا يتصاعد من الزوارق المتلاصقة في الريح الدافئة . زمجرت سيارة فضية كبيرة في الشارع المغطى بالثلج . كانت ماكنتها تدوي في الهواء. بعد ان اوصدت الشقة ذهبت الى حانوت البقالة . حررت صكا واستمرت في سيرها الى مطعم (اسچارفد) حيث تناولت فطورها وتحدثت بسعادة مع الندل . اوه ، كان يوما رائعا ، اشبه بعطلة ، ومن الحماقة ان اعود الى البيت . ركبت في باص شارع (لكسنكتن) واتجهت الى الشارع السادس والثمانين. لكنها تسكعت طويلا متطلعة الى المارة فقط الذين منحوها احساسا مزعجا بالانفصال .انتظرت برهة في زاوية الشارع الثالث حيث رأت الرجل: رجل عجوز ذو ساقين مقوستين واقفا تحت كومة من الاكياس المنتفخة . ارتدى سترة بنيّة رثة وقبعة حمراء قرنفلية . فجأة ادركت انهما كانا يتبادلان الابتسام : لم يكن هناك شيء حميم في تلك الابتسامة . انها كانت محض ارتعاشتين باردتين لتعارف سابق لكنها كانت متأكدة من انها لم تره من قبل . كان واقفا جوار عمود وعندما عبرت الشارع استدار وتبعها، بقي صامتا بالقرب منها . منزاوية عينها راقبت انعكاسه متوجا على نوافذ المخازن ، بعد ذلك في منتصف المنطقة وقفت وواجهته . وقف هو ايضا . اطرق برأسه مزمجرا ، لكن ماذا تستطيع ان تقول هنا في وضح النهار على الشارع السادس والثمانين . لقد كان ذلك دون جدوى محتقرة عجزها ثم اسرعت خطواتها .

الآن ، الشارع الثاني . وكان شارعا موحشا تملأه بقايا الهياكل القديمة ، كان جزء منه مبلطا بأحجار سوداء وكان جزء آخر مبلطا بالاسفلت ، وجزء بالاسمنت . احتازت السيدة ميللر خمس مناطق دون ان تقابل احدا . وطوال تجوالها كان وقع اقدامه الثابت تسمعه قريبا منها في الثلج ، وعندما وصلت الى محل فلورست كان الصوت لا يزال يتبعها . اسرعت الى الداخل وراقبت من خلال الباب الزجاجي عندما عبر الرجل العجوز . ابقى عينيه مستقيمتين ، ولم يبطىء في سيره لكنه قام بشيء غريب . اخذ يدق على قبعته سأل البائع : هل قلت ستة ازهار ؟ اجابت : نعم ازهار بيضاء .

ومن هناك اتجهت الى واجهة زجاجية واختارت مزهرية تخمينا لاستبدالها بالمزهرية التي قد كسرتها مريم، على الرغم من ان السعر لا يطاق والمزهرية نفسها (فكرّت هي) ذات شكل غريب مبتذل . لكن قد بدأت العديد من المشتريات التي لا تحصى ، كما بواسطة خطة غير مدبرة من قبل : خطة لم يكن لديها بها اقل معرفة او سيطرة . اشترت كيسا من الكرز المصقول ، ومن مكان يدعى (مخبز نيكر بوكز) دفعت اربعين سنتا عن ست كيكات باللوز .

خلال الساعة الاخيرة ، اصبح الطقس باردا مرة ثانية . وكالعدسات الملطخة القت الغيوم الشتائية ظلا فوق الشمس . ولوّن هيكل العتمة المبكرة السماء . اختلط ضباب رطب بالريح وبأصوات اطفال قلائل يلعبون بضوضاء في اعالي الجبال المكسوة بالثلج والتي كانت تبدو وحيدة وموحشة . وفي الحال سقطت ندفة الثلج الاولى ، وعندما وصلت السيدة ميللر الى بيتها الحجري ، كان الثلج يتساقط في مشهد خفيف الحركة ، واختفت آثار الاقدام عندما كانت تطبع في الشارع .

رتبت الازهار البيضاء في المزهرية كزينة . التمعت حبّات الكرز المصقول على اناء فخاري . قطع الكيك باللوز المندوفة بالسكّر ، منتظرة يداً . خفق الكناري على ارجوحته ونقر عارضة البذور . في الساعة الخامسة بالضبط رنّ جرس الباب . وعرفت السيدة ميللر من كان ذلك . تجرجرت حاشية معطفها المنزلي عندما عبرت الأرضيــة .

نادت : هل ذلك انتِ .

قالت مريم : بالطبع . كانت الكلمة تدوّي بحدّة في القاعة . « افتحي هذا الباب » .

قالت السيدة ميللر : اذهبي .

ـ ارجوك اسرعي .. لديّ رزمة ثقيلة .

قالت السيدة ميللر : اذهبي . عادت الى غرفــة الاستقبال . اشعلت سيجارة ، جلست واصغت بهدوء الى الازيز ، استمر الازيز :

يجب عليك ان تغادري . ليس لديّ غرض في السماح بالدخول . بعد برهة قصيرة توقف الجرس . ولعشرة دقائق لم تتحرك السيدة ميللر . بعد ذلك ، لم تسمع صوتا ، استنتجت ان مريم قد ذهبت . مشت على اطراف اصابعها الى الباب وفتحته : كانت مريم نصف منحنية تحت صندوق كارتوني مع لعبة فرنسية جميلة تتدلى من ذراعها .

قالت مشاكسة : حقا ، ظننت انكِ لن تأتي . ساعديني فى ادخال هذا ، انه ثقيل بصورة مرعبة .

لم يكن احساسٌ بالاكراه ما احسست به السيدة ميللر ، بل كان بالأحرى استسلام فضولي ، أدخلت الصندوق ، وادخلت مريم اللعبة .

جلست مريم على الاريكة ، لم تزعج نفسها بخلع معطفها او قبعتها ، وراقبت بخلو غرض السيدة ميللر وهي تجر الصندوق وقد وقفت مرتجفة ، محاولة ان تمسك نفسهــا .

قالت : اشكركِ . في ضوء النهار كانت تبدو نحيلة كان شعرها اقل تألقاً . اللعبة الفرنسية التي احبتها كانت ترتدي باروكة مجمّلة بالمساحيق بأناقة وكانت عينها الزجاجية البلهاء تبحث عن سلوى في عين مريم .

قالت : كنت مندهشة . واستمرت : انظري الى صندوقي . ركعت السيدة ميللر ، ابعدت الحواشي واخرجت لعبة اخرى ، بعد ذلك اخرجت ثوبا ازرق وقد تذكرت الثوب الذي ارتدته مريم في تلك الليلة الاولى فى السينما ، ومن تذكّرها قالت : انها كل الملابس ، لماذا ؟ قالت وقد لوت ساق كرز : لأني قد اتيت لأعيش معك . اليس رائعا ان تشتري لي كرزا ؟

ـ لكنك لا تستطيعي ! بحق الاله اذهبي ـ اذهبي ودعيني وحيدة !

ـ ... والازهار والكيك باللوز ؟ كم انت كريمة حقا بصورة مدهشة . انت تعرفين ، ان هذا الكرز لذيذ . المكان الاخير الذي عشت به كان مع رجل عجوز ، كان فقيرا بصورة مرعبة ولم يكن لدينا اشياء طيبة لنأكل . لكني اعتقد سأكون سعيدة هنا .

توقفت لترتب لعبتها بالقرب منها . الآن اذا سمحت ان تريني فقط اين أضع اشيائي ..

ذاب وجه السيدة ميللر فى قناع من الخطوط الحمراء القبيحة ، بدأت تبكي ، وكان نوعا من بكاء بلا دمع ، كما لو انها لم تبكِ منذ زمن طويل ، وقد نسيت كيف تبكي . وتراجعت بحذر الى الخلف حتى لمست الباب . تلمست طريقها عبر القاعة وهبطت السلم الى الطابق الأرضي . دقت بهياج على باب اول شقة وصلتها ، اجاب رجل قصير احمر الشعر واندفعت امامه .

قالت : أخبريني ، اي جحيم هـذا ؟

سألت امرأة شابة ظهرت من المطبخ مجففة يديها : هل هناك اي خطأ ياعزيزتي ؟ .

والتفتت اليها السيدة ميللر ، صرخت : اصغي ، اني خجلة من تصرفي بهذه الطريقة لكن ـ حسـنا ، اني السيدة ميللر واني اعيش فى الطابق الاعلى و... ضغطت يديها فوق وجهها : ان ذلك لشـيء سـخيف حقا . قادتها المرأة الى كرسي ، بينما غيّر الرجل ثيابه بهياج . نعم ؟

ـ اني اعيش في الطابق الاعلى وهناك فتاة صغيرة تزورني ، وافترض اني خائفة منها . انها لاتريد ان تتركني ولا استطيع ان اطردها . انها ستفعل شيئا ما مرعبا . لقد سرقت دبّوس زينتي الان ، لكنها توشك ان تفعل شيئا ما اسوأ من ذلك ـ شيئا ما مرعبا ! سأل الرجل : هل هي من اقربائك ، هه ؟

هزّت السيدة ميللر رأسها . لا اعرف من هي . ان اسمها مريم ، لكني لا اعرف على وجه التأكيد من هي .

قالت المرأة وهي تضرب ذراع لسيدة ميللر : انك ستهدئين ياعزيزتي . هاري سيذهب الى هذه الطفلة . اذهب ياحبيبي .

قالت السيدة ميللر : الباب مفتوح ـ (آ ، ٥) .

بعد ان غادر الرجل ، جلبت المرأة منشفة مبللة ، ومسحت وجه السيدة ميللر . قالت السيدة ميللر : انك شفوقة جدا . اني آسفة لتصرفى بمثل تلك الطريقة الحمقاء ، غير ان هذه الطفلة الشريرة ...

قالت المرأة مواسية : بالتأكيد ياعزيزتي . الآن من الافضل ألّا تهتمي لذلك .

اراحت السيدة ميللر رأسـها في انحناءة ذراعها ، كانت ساكنة بما فيه الكفاية لتنام . حركت المرأة مؤشر الراديو ، ملأ صوت بيانو وصوت اجشّ الصمت . وكانت المرأة تدق بقدمها ، لتمضي وقتا رائعــا .

قالت: ربما يجب ان نصعد الى الطابق الاعلى ايضا.
ـ لا اريد ان أراها مرة اخرى، لا أريد ان اكون في اي مكان قريب منها.

اوه، هه، لكن ماذا ستفعلين، يجب ان تستدعي شرطيا فى الحال سمعنا الرجل على السلم. دخل الى الغرفة متجهما وهو يحك مؤخرة رقبته. قال مرتبكا بصدق: لا احد هناك. اعتقد انها قد ذهبت. اعلنت المرأة: هاري، انك مهزوز. لقد جلسنا هنا طوال الوقت ولم نر... توقفت فجأة، لأن نظرة الرجل كانت حادة.
قال: بحثت في الطابق الأعلى، ولم يكن هناك احد لا احد، الا تفهمين؟

قالت السيدة ميللر وهي تنهض: قل لي، قل لي هل رأيت صندوقا كبيرا، او لعبة؟
ـ كلا ياسيدتي، لم ار شيئا.

قالت المرأة كما لو انها تخلصت من حكم: حسنا، لتصرخي بصوت عالٍ... دخلت السيدة ميللر شقتها بخفة، مشت الى منتصف الغرفة ووقفت ساكنة تماما. كلا انها لم تتغير: الازهار، الكيك والكرز كلها فى اماكنها. لكن كانت هذه غرفة فارغة، افرغ مما لو ان الاثاث والاشياء العادية لم تكن حاضرة، بلا حياة ومتحجرة كقاعة استقبال في مأتم. لاحت الاريكة امامها بغرابة جديدة: ان فراغها يعني انها اقل اختراقا ورعبا مما لو ان مريم قد استلقت عليها. نظرت بثبات الى الفراغ حيث تذكرت وضع الصندوق وللحظة، كانت الاريكة تبدو قانطة، ونظرت خلال النافذة، بالتأكيد كان النهر حقيقيا، وبالتأكيد كان الثلج يتساقط ـ لكن فيما بعد، لا يستطيع الانسان ان يكون شاهدا متأكدا لأي شيء: مريم ـ كانت حيّة هناك، ومع ذلك، اين، اين؟ كما لو انها تتحرك فى حلم، غاصت في كرسي. كانت الغرفة تفقد شكلها: كانت معتمة، واصبحت اكثر عتمة ولم يكن ثمة شيء يفعل بها، لم تستطع ان تحرك يدها لتشعل المصباح. فجأة، اغلقت عينيها، واحست بموجة علوية كظهور غوّاص من اعماق خضراء. فى اوقات الرعب والضيق الكبير هناك لحظات حيث ينتظر الذهن، كما لو ينتظر الوحي بينما خيوط الهدوء تنسج فوق الافكار، انه اشبه بالنوم او الغيبوبة، وفي خلال هذا الهدوء فأن الانسان يحذر من قوة الادراك الهادىء.

حسنا، ماذا لو انها لم تكن قد عرفت حقا فتاة تدعى مريم؟ او انها قد خافت بحماقة في الشارع؟ اخيرا، كأي شيء آخر، لم يكن له اية اهمية. لأن الشيء الوحيد الذي فقدته في مريم كان ذاتيتها. لكن الان عرفت بأنها قد وجدت مرة اخرى الشخص الذي عاش في هذه الغرفة. الذي طبخ لها طعامها، الذي يملك كناريا، الشخص الذي استطاعت ان تثنى وتؤمن به: السيدة هـ. ت. ميللر.

اصغت بقناعة، اصبحت خائفة من صوتين: صوت درج مائدة الكتابة عندما يفتح ويغلق، بدا لها انها تسمعه طويلا بعد الانجاز ـ يفتح ويغلق. بعد ذلك بالتدريج، تستبدل فظاظته بخشخشة ثوب حريري، وهذا الخفوت اللذيذ كان يتحرك قريبا وينتفخ بأفراط حتى ترتجف الجدران باهتزاز عنيف. وتنهار الغرفة تحت موجة من الهمس. تصلبت السيدة ميللر وفتحت عينيها بحملقة مباشرة وبليدة. قالت مريم: هلو.

قصائد من الصين القديمة

ترجمة : سمير محمد علي

« انطباعات »

(١)

الشيء الصيني يبقى شيئاً صينياً حتى لو فتتته وصاغته من جديد يد غريبة عنه ، يبقى منتمياً الى تلك الارض ذات التاريخ الضارب الجذور عميقاً في الانسان ، الذي ابدع حضارة تتفرد باستمراريتها وعطائها الدائم والخاص في الاجواء اللؤلؤية الأليفة المشبعة بالموسيقى الصافية ، والسماء المليئة بصور واحزان آلاف من الشعراء الحميمي القلب .

كل ما في تراث وحياة الصين يتناغم بروعة وانسجام مستحيلين لدى الامم الاخرى ، هذا التناغم الذي يعطي للغناء خيلاءه وللحزن تكبره وللدم ان يعيش جواً مشبعاً بالذكريات .

والشعر الصيني هو الدهشة التي عاشها العالم حين تسرب هذا الشعر خارج حدود الصين ليكون الشغل الشاغل لرجال مارسوا الابداع والعطاء طوال حياتهم والذين كانوا باشد الحاجة الى عبقريتهم ليستطيعوا نقل هذا الشعر الى لغاتهم ويعبدوا الطريق لغيرهم .

(٢)

هوءلاء الشعراء الاطفال الذين تملؤهم رزانة عقل ناضج جداً ، يضفون على السقوط والموت صورا لانملك حيالها غير ان نفكر : يهزأون ، لكن تمنعنا تلك السمة الجدية التي تغلف الابيات .

ونحن اذ نقرأ شعراً صينياً ، نحاول بانتباه شديد ان نتقدم معه خطوة فخطوة ، لكن هناك واذا بنا قد تخلينا عن الحذر بلا وعي منا لنسقط بحركة طفولية في الدهشة .

الشاعر الصيني يعيش لامعقولية الطبيعة ، يداعب فيها الموت والحياة ، مثلما يتألق ضوء شمس باردة على اناء من الخزف الصيني ، في قصيدته يتجدد ، يلتفت ويتحول من الاخضر في الحزن الى الاخضر في الفرح والابعاد القرمزية المطرزة بالذهب .

ابيات يقولها بلا مبالاة لاتطاق ! تود لو ان تؤطرها كي لا تسيح كالزيت ، لكن الكلمات بقوتها وثباتها وجديتها وجذورها الضاربة في قلب الشاعر ، تعطينا ان نمضي من قصيدة الى اخرى في سفر نظيف .

هؤلاء الشعراء الذين سيكون واحدهم منيعاً جداً امام التنقيب والمجس ، سخياً جداً حين نقرأه بحميمية .

مع حنين الشاعر الصيني ، تزدهر الحايات التي لم تحتمل التجدد الدائم والقدري لمياه النهر ، والتي نشرت نفسها فوق طين الضفة الاشقر لتنحل فيه تحت شمس دافئة ، مع الحنين تزدهر الكلمات والحلم ، والشراب الكثير بين الزهور وتحت اشعة القمر المدور الى أن يرحل الليل دائخاً ، ويطفح القلب :

ولي پو ايضاً مات مخموراً
حاول ان يعانق القمر
في النهر الاصفر

(شزرا پاوند)

الحنين والحزن ، المنفى والسماء ، دائما هناك السماء :

سحابة بيضاء توسدك في الفراش
ماشياً ، سحابة بيضاء تعود بك الى البيت .

(لي پو)

والندى ، الندى خاصة ، ينقع جوارب الفتيات الرقيقات مثلما يخضل قصائد الشعراء ، والعلاقة بين الصديق والصديق .

وببساطة عجيبة يقول لنا ان العالم مسكون بالحلم والموسيقى النقية :

السماء تبتلع الطريق الى كوكونور
وعلى الجدار العظيم ، آلاف الاميال من اشعة القمر .

كان يرى ويعرف الكثير ، لكن الحياة لايحدها شيء ، لالؤلؤ نهار نقي يملأ الحضن ، ولا ضجيج عصافير الغروب الذي يسقطه في حنين ملتاع ، ولا الحزن الذي يرفل في عيني فتاة مهجورة .

القصيدة الصينية هي ، حقاً ، اتزان الانسان في العالم .

لي پو

« رسالة من زوجة تاجر نهري »

عندما كان شعري مايزال مقصوصاً على جبهتي

لعبت عند واجهة الباب ، قطفت الزهور .
انت اتيت على عصيّ الخيزران ، تلعب الحصان
ومشيت الى مقعدي ، تلعب بالبرقوق الازرق .
وذهبنا لنعيش في قرية شوكان
كشخصين صغيرين ، بلاكراهية او شك .

في الرابعة عشرة تزوجتك ياسيدي

لم اضحك ابداً ، كنت' خجولا ٠
مطأطأة رأسي ، انظر الى الحائط
ناديتني ، آلاف المرات ، لم التفت ابداً ٠
في الخامسة عشرة توقفت' عن التقطيب
رغبت' لغباري ان يمتزج بغبارك ،
ابداً وابداً وابداً ٠
لماذا عليَّ ان اصعد النظرة خارجاً ٠

في السادسة عشرة رحلتَ
ذهبتَ الى كو ـ تو ـ ين البعيدة ، في نهر الدوامات ٠
وقد مضى على ذهابك خمسة اشهر
القرود تعمل ضجيجاً حزيناً في الاعلى ٠

لقد جرجرت قدميك حين ذهبتَ خارجاً
بجانب الباب الآن ، العشب ينمو ، العشب المختلف ،
اكثف من ان يزاح ٠
الاوراق سقطت باكراً هذا الخريف في الريح ٠
الفراشات الزوجية قد اصبحن صفراً تماماً مع آب
على العشب في الحديقة الغربية ٠
انها تؤذيني ، انا اتقدم في العمر ٠
اذا ما كنت آت عبر مضائق نهر الكينغ ،
التمس ان تدعني اعرف سلفاً
وسوف آتي لاقابلك في البعيد
اكثر بعداً من شو ـ فو ـ سا ٠

لي‌پو

« قصيدة عند الجسر في تن ـ شن »

آذار قد أتى الى الجسر
اغصان الخوخ واغصان المشمش تتدلى فوق آلاف الابواب ٠
في الصباح هناك زهور لتجرح القلب
والمساء يسوقها فوق المياه الجازية شرقاً ٠
الاوراق في المياه الذاهبة والتي تذهب
وفي الدوّامات العائدة ٠
لكن الرجال اليوم ليسوا كرجال الماضي
ولو انهم يتكئون بالطريقة نفسها على سياج الجسر ٠
لون البحر يتغير عند الفجر
والامراء مازالوا يقفون صامتين بصفوف ، امام العرش ٠
والقمر يسقط فوق مدخل سي ـ غو ـ يو
ويتشبّث فوق الجدران وقمة الباب ٠
بخوذ تتألق تحت السحب والشمس
السادة' يذهبون من القاعة قدماً ، والى الحدود البعيدة ٠
يركبون فوق خيول مثل التنينات
فوق خيول مجللة الرأس بالمعدن الاصفر ٠
والدروب تفسح طريقاً لهم
متغطرس مرورهم ٠
متغطرسة خطوتهم كما لو انهم ذاهبون الى مأدبة عظيمة ،
الى قاعات عالية وطعام عامر ،
لهواء معطر وفتيات يرقصن ،
لنايات صافية ، وغناء نقي ،
لرقصة السبعين زوجاً ،
للمطاردة المجنونة عبر الحدائق ٠
الليل والنهار قد وجدا للمتعة ٠
وهم يفكرون بأن هذا سيستمر لآلاف من الفصول الخريفية ٠
الفصول غير القلقة ٠
الكلاب الصفر تنبح منذرة عبثاً ٠
ومن هم اذا ما قورنوا بالسيدة ريو كوشو
التي كانت سبباً للتحامل ٠
مَن مِن بينهم رجلا مثل هان ـ ري ،
الذى رحل وحيداً مع محظيته ،
بشعرها غير المربوط ، وهو سائق لزورقه ٠

تو'فو

« قفار الخريف »

(١)

قفار الخريف اكثر اتساعاً كل يوم
السماء الزرقاء تثير البرد في النهر ٠
لقد ربطت قاربي الى نجمة حبل البئر البربرية
انشأت بيتي في قرية من قرى شو ٠
رغم ان الثمار ناضجة تدعو الغير لقطفها
سوف اعزق لنفسي حيث يبرز الخباز ٠
من عشاء الرجل العجوز في صحني
سأنثر صدقاتي الى الاسماك في الجدول ٠

(٢)

من السهل استشعار الاتجاه في جريان الحياة
من الصعب ارغام مخلوق على ترك مسلكه ٠
في اعمق المياه تكون اقصى غبطة للسمك
في اكثف الغابات سيجد الطير عشه ٠
العمر والوهن في اطمئنان للبؤس والمرض
المدح والتوبيخ ينتميان الى الشباب والمجد ٠
ولو ان ريح الخريف تهب على عكازي ووسادتي
سوف لن اقلق على سرخس الجبل الشمالي ٠

لي‌هو

« قدماً وقدماً الى الابد »

الاشعة البيضاء تتراجع الى التلال الغربية
عالياً في البعيد أزهار ياقوتية بالازرق المخضر ترتفع ٠
متى ستكون هناك نهاية للقديم والجديد ؟
آلاف السنين قد دارت بعيداً في الريح ٠

رمال المحيط تحولت الى صخر
والسمك ينفتح فقاعات الى جسر شي – اين .
الالق الفارغ يتدفق ماضياً الى البعيد
والاعمدة البرونزية تذوب مع السنين .
* ازهار ياقوتية ... : او سحب مضاءة باشعة القمر ؟

(ملاحظة غراهام)

«انتظر وقت الربيع » يقول تو – ايم – مي – ،
« انتظر الربيع فى الحديقة » .

تاو يوان منغ
« سحابة تو – أيم – مي – الثابتة »

(١)

الغيوم قد تجمعت ، وتجمعت ، والمطر يهطل ويهطل
طبقات السماء الثمان قد طويت فى ظلام واحد
والطريق الواسع ، المنبسط ، يمتد بعيداً
أقف فى غرفتي متجهاً نحو الشرق ، هـادئاً ، هـادئاً ،

أربتُ على برميل شرابي الجديد
أصدقائي قد تغربوا ، او في البعيد
أحني رأسي وأقِف ساكناً .

(٢)

المطر ، المطر ، والغيوم قد تجمعت
طبقات السماء الثمان قد اصبحت ظلاماً
الارض المستوية استحالت الى نهر
(شراب ، شراب ، هو ذا شراب !)
اشرب عند النافذة الشرقية
افكر بالانسان والكلام ،
لا زورق ، ولا عربة ، تتقدم .

(٣)

الاشجار في حديقتي المطلة على الشرق
تتفجر بالبراعم الجديدة
التي تحاول ان تثير عاطفة جديدة

والرجال يقولون ان الشمس والقمر يستمران في الجولان
لانهما لايستطيعان ان يجدا عشاً رقيقاً .

الطيور ترفرف لترتاح فى شجرتي
واظن بأني قد سمعتها تقول ،

ليس لأنه لا يوجد رجال آخرون
لكننا نحب هذا الشخص اكثر
ومهما اطلنا في الكلام
سوف لن يستطيع ان يعرف عن حزننا ،

لي پو
« قصائد في الفراق »

مطر ضوئي فوق التراب الضوئي
صنوبرات الحديقة الداخلية
سوف تخضرّ وتخضرّ اكثر
لكن انت ، سيدي ، من الافضل أن تأخذ
شراباً قبل رحيلك
لانك سوف لن تجد اصدقاء بالقرب منك
حين تقترب من ابواب غو .

– افتراق عند نهر الكينغ –

كو – جن ، يذهب غرباً من كو – كآكو – رو ،
الازهار المدخنة تشج في النهر
شراعه الوحيد يرقط السماء البعيدة
والآن انا ارى النهر فقط
الكنغ الطويل ، واصلا الفردوس .

– رحيل صديق –

جبال زرق الى الشمال من الجدران
نهر ابيض يتلوى نحوها
هنا يجب ان نفترق
ونذهب خارجاً عبر آلاف الاميال من العشب الميت .
العقل مثل سحابة عظيمة طافية ،
الغروب مثل افتراق اصدقاء قدامى
الذين ينحنون فوق اياديهم المتصافحة من مسافة .
خيولنا صهلت كل منها للاخر

اذ افترقنـــــــا .

في شتنغ
« الجميلة »

ازرق ، ازرق هو العشب بجانب النهر
والصنوبرات قد ملأت الحديقة القريبة
وفي الداخل ، ربة البيت ، في اواسط شبابها ،
بيضاء ، بيضاء الوجه ، مترددة ، تعبر الباب
هيفاء ، تضع اماماً يداً هيفاء .
وقد كانت محظية فى الايام الماضية
وقد تزوجت سكيراً
يخرج الآن مخموراً
ويتركها وحيدة جداً .



ـ اغنية طريق التوت ـ

الشمس تشرق فى الجانب الجنوبى الشرقى للاشياء ،
لترنو الى دار شن العالية
لأن لديهم بنتاً تدعى رافو (فتاة جميلة)
ابتدعت لنفسها اسم : (خمار القز)
لانها تطعم دود القز بالتوت
اتت بهن من الحائط الجنوبى للمدينة ٠
بخيوط خضر صنعت سداة سلتها ،
صنعت سيور الكتف لسلتها
من اغصان الكاتسورا
وهي تصفف شعرها عالياً على الجانب الايسر من رأسها،
اقراطها صنعت من اللؤلؤ
تنورتها التحتية من الحرير الاخضر المنقوش
تنورتها الفوقية من نفس الحرير مصبوغاً باللون القرمزي
وحين يأتي الرجال قريباً يتأملون رافو
يضعون احمالهم على الارض
يقفون ، ويفتلون شواربهم ٠

لي پو

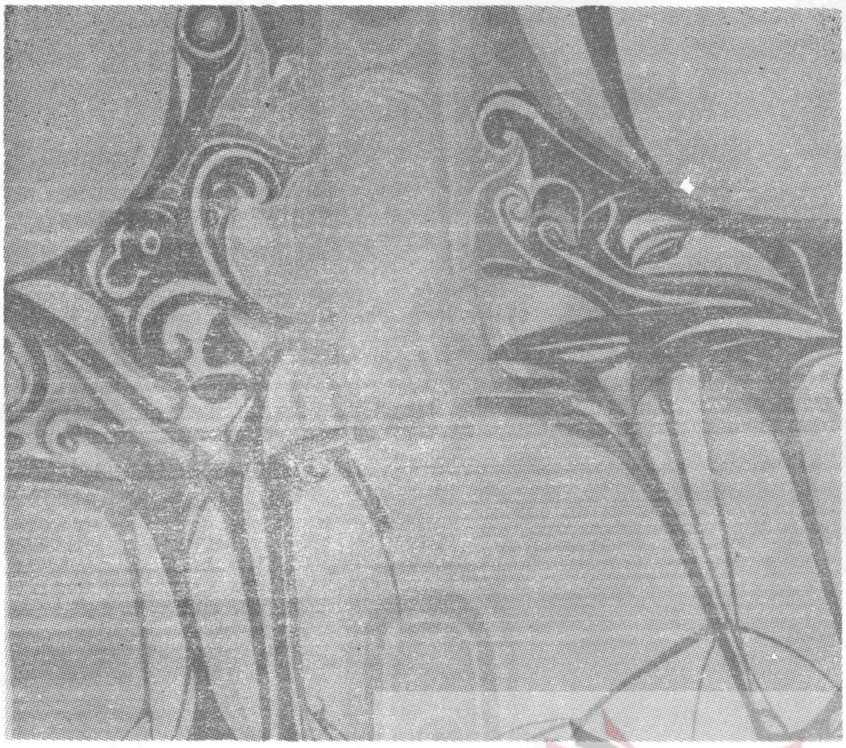
« شكوى السلالم المجوهرة »

السلالم المجوهرة بيضاء تماماً بالندى
الوقت باكر جداً اذ ان الندى قد نقع جواربي القزية ٠
وأسقط الستائر البللورية
وأراقب القمر خلال خريف صاف٠

ملاحظة :ـ سلالم مجوهرة ، اذن قصر ٠ ضيم ، اذن هناك شيء يشتكى منه ٠ جوارب قزية ، اذن سيدة بلاط ، ليست خادمة تتشكى ٠ خريف صاف ، اذن ليس لديه عذر على اساس الجو ٠ ايضاً هي قد جاءت مبكرة ، لان الندى لم يبيض السلالم فقط ، لكن قد نقع جواربها * القصيدة تثمن خاصة لانها لم تطلق لوماً مباشراً ٠

ملاحظة عزرا پاوند ٠

— "CATHAY" of EZRA POUND, reprintted in "Seleeted Poeing" edited with an introduetion by T.S. ELIOT.
FABER.
— POEMS OF THE LATE T'ANG — Translated By. C. Graham.
PENGUIN.



رحلة في العالم الملون للرسامة سعاد العطار

نوري الراوي

هذا البوح الخفي ..
آتٍ الينا من غابةٍ ما ..
حلمية ، غامضة وخيالية .
وبمعنى ما تكون الغابة هي العالم ،
ويكون هذا العالم مغموساً في ذوب الصمت .
يوحي بالعودة ، ويغري بالتطلع الى صورته المفتوحة
لقاء شمس داخلية لا تنالها الانظار !..

. . .

حقيقية هي الشمس في الغابة .
حقيقية هي الاشجار المثقلة بالازهار
والعناقيد ولألاء الوهم .
ولكنها رغم هذا كله ، تظل مرسومة بريشة التوق الى المجهول .

فلا تمتلكها اللحظات ،
ولا يمتد اليها حصار الاحرف
لأن الخطر انفاصل بين الوهم والحقيقة ،
غير مكشوف ولا محجوب ..
يتوهج آناً وينطفىء آناً آخر ....
تبدأ الرحلة من هنا ،
وحول مدار الرؤية ،
يمتد الزمن الى أعماق الماضي ! .

تبدأ الرحلة من هنا .
حلث يتنفس جسد العالم ،
كل الظلمات المحبوسة وراء الاقفاص .
وحين لا يجد الا" ذاته المهيضة
ينبع شعور سخي من الداخل ،
مفصحاً عن تجليات جديدة ،
منبئاً عن التآم فروع الغابة
حول رغبته الوليدة .

. . .

في سمت القلب ،
تحلق شمس غير مرئية .
وفي شبكيات الاعين ،
ترتسم الصور وحبات الضوء ، واحلام الماضي .
وتبين الالوان مطفأة في بحيرات خضراء .
ولكنها رغم ذلك كله ، تظل تتوهج ذاتياً باستمرار .
معلنة عن تفتح فردوس من الأسرار
وضيء .. خافت النبرات ، متقد وعفوي .
ويأتي الفردوس الينا بوداعة طفل ،
منهلاً كغيمة ربيعية
ترحل للتو من بحار الصيف الرمادية
حوّامة في سماواته اللؤلؤية الضحكات .

. . .

هي ذي النفس ترحل صوب الداخل ،
ترشح عبر السنين حزناً ٠٠
ويتكوّر الحزن عالماً من الأسى ،
يبدو الانسان المرأة فيه ، صغيراً صغيراً كنجمة ٠٠
ولكن صورة الفارس ما تفتأ تبزغ في الافق مرة واخرى ، كما لو كانت لازمة نشيد أبديّ التردد ٠

بحث عن الاشواق والعذابات والاوهام ٠
بحث عن النزف والينابيع المجهولة ،
والصمت الذي يرين على خلفية الحياة ٠
ومن كل تلك الاشواق والعذابات والاوهام ،
تنساب الاشعار أنهاراً صغيرة تومض في دجنّة الغابة٠
تكركر مرة ، وتنشج ألف مرة ٠





تبني العالم وتهدمه ،
تشكل الحياة
تحبها في صورتها التي تصنع ·
وتؤلف لها الاغاني الامومية ،
ثم لا تفتأ حتى تنثر حروفها الجريحة في الهواء ·
لتزرعها من بعد على حفافي شطآنها الخيالية ·
مرة واخرى ··
مرة واخرى ··
مرة واخرى ··

· · ·

مكنونة هي الصدفة ·
ضيائية شفيفة هي الصدفة
يلفها بالحنان الواهب ألف ذراع ··
وحين تمسي مهداً للانظار ،
في أعياد الانسان النادرة ،
تؤلف مرائيها العذبة ، تقاطعاً حاداً مع الحياة ·
وتبدو الحياة أصغر من أن ترى ·
أقل من أن تعاش ·
الا بازدواجها مع الخيال ·

· · ·

كل هذه الرؤى الفضائية الجميلة الحزينة معاً ·
تعيش مأسورة فى جنائن « سعاد »
وراء مساقط الخطوط المرسومة ·
ولكن حروف الاغنية ذات الظلال ،
تتجمد ··
لتصبح نحتاً مقدساً
يحيا ويزدهر في ليل الغابة
هذا هو عالم الرسامة :
في ايناس غاباتها النخيلية
يحيا آشور ·
وعلى ضفاف انهارها الصغيرة ،
تخفق الريشات « الواسطية »
حيث تولد فينوس الشرق
من لهب الابداع ، والتأمل الحزين ·

عن مرارة الحكاية الحلوة

نواف ابو الهيجاء



المقدمة :ــ

شعر بوحدته وبوحشة هذا العالم الكبير من حوله . مد يديه مرات عديدة يتحسس مكان الضلع الذى أخرج حواءه . لم يستقر في أى مكان كان . كان يريد حواء . وكانت هي الأخرى مثله . بحثت وبحث . أحست بالرعب مرارا وعاده الخوف . ماتت ألف ميتة وعضت على شفتيها ندما . شعر بألف حاجة ملحاحة غريبة . طالت الايام وأستطالت الليالي . امتدّ بينهما بحر من المجهول . عبراه معاً . التقيا . يا لروعة اللقاء ، ما أحلاه . لكنه لم يرتو ، وهي شعرت بالظمأ . أكلا من التفاحة حتى التخمة ، لكنهما وهما يسيران معا كانا يلتفتان طورا ألى اليمين وطورا آخر الى اليسار . شيىء ما سرى في المعدة . حاجات غريبة مبهمة لجوج . تعلما الأكل والشرب وعرفا أنهما فى بقعة شاسعة لا إنس فيها غيرهما . تجولا حتى أضناهما التجوال . أخيرا التفت اليها :

ــ ان هذه البقعة من الأرض جميلة جدا .

غمزته :

ــ ماذا تعني ؟

ضحك وتوقف عن السير :

ــ أشعر أننا يجب أن نستقر في مكان ما . اننا نسير ونسير منذ جئنا الى الأرض .

تعانقت نظراتهما ثم سرحا . كان الهواء طريا عذبا ، والاشجار كثيرة ، وشلالات المياه تبعث اليهما بغنائها الشجي الخاص . تحركا .. رقصا عاريين حتى من ورقة التوت ، ولما التقت الاعين مرة أخرى ، في غفلة ، طفرت حمرة الخفر تورد وجنتي حواء .

(١) فاطمة :

.. وأنحسر الرداء عن ركبتيها . أكل من لحمها الابيض المتورد ، وجفّ ريقه . رمته بنظرة اختلستها على استحياء ، ثم امتدت يدها لتصحح من وضع اللباس . غمر اللباس الركبتين . وأغضى ثم استدار الى المجموعة .

ـ سقى الله أيام البلاد يا أبا أحمد .
وتلطف الشيخ عبدالله فتنحنح وتحدث :
ـ البركة في الجيل الجديد . نحن أدينا ما علينا .
غلت دماء في عروقه ، لقد أدى الشيخ عبدالله ما عليه ! أوصلنا الى هذا الدرك هو وزملاؤه . لعنة الله . لماذا تنهضين يا فاطمة ؟ ما هذه الاستدارة الرهيبة لرد فيك ؟ لكأنهما يرقصان على نغم ذى أيقاع سريع مسلس .

ـ ما بك يا أحمد ؟

استبان الشرود حركة لا شعورية مباغتة فى أعماقه انعكست على حركتي يديه :
ـ لا .. انني معكم .

ـ يا عمي ! الجيل الجديد له آراؤه الخاصة . أم أنا على خطأ يا أحمد ؟

في العالم الغريب عنه كان . انه يعرف هؤلاء واحدا واحدا . ذلك هو أبوه ، يليه الشيخ عبدالله ، ثم أبو فاطمة ، فصالح الصغير شقيق فاطمة .. النمر الهادىء فى حضرة الكبار ، والمخيم كله يتحدث عن «شيطنته» .

التقت عينا أحمد بعيني أبيه . عليك أن تتحدث يا أحمد ، أن تقول أي شيء . أحس بشيء ساخن يجرى من أماكن لا يستطيع تحديدها في جسده . امتد أمامه جسرين من فخذين ناصعي البياض ، أملسين . حلم بأن يده تمسدهما فأشتعل في الداخل شيء .
ـ البكالوريا !
التفت الرجال الثلاثة الى بعضهم بعضا . تنحنح الشيخ عبدالله :
ـ ماذا يا أحمد ؟

ارعدت فى بدنه غيمة صحو مفاجيء :
ـ أعنى ان جل همي الآن هو شهادة البكالوريا .
قال أبوه :

ـ ثلاثة أشهر وينتهي الامر ، ما قولك يا أبا صالح ؟
مرة أخرى حشرجت أشياء ، وتنحنح الشيخ .
كان أبو صالح صامتا ينقل نظراته بين زوجته وبين أحمد .

ـ نقرأ الفاتحة ؟
ونطت كلمات من فم صالح :
ـ هيه ! أحمد سيتزوج فاطمة .
ـ هس ! لعنك الله ! اخرج فورا .
كانت كلمات الام ألوحيدة في هذه الجلسة .
لماذا تعمدت يا فاطمة الخروج في هذه اللحظات ؟ لنفرض انك لا تريدينني ! أوخ . انها تلتهمك بكل شيء فيها . لقد خرجت لتتيح للرجال حرية الكلام في الموضوع . ألم ينتهزوا قبل قليل ، فرصة انشغالها بصنع القهوة ويتحدثوا في الأمر جديا ؟ والجامعة يا أحمد ؟ .. أم ! ان سعيدا أكمل دراسة الجامعة وهو متزوج . كذلك هو أمر سميح . لا بأس عليك . أنك ستستقر ، وفاطمة فتاة جميلة .
ـ نقرأ الفاتحة يا أبي .
ـ بالصلاة والسلام على سيد المرسلين !
وتبعت ذلك لحظة صمت والايدى مفتوحة والشفاه تبسمل وتتحرك ، وبعض الأعين في غياب تام . كانت عينا احمد تنبشان عن صاحبة الفخذين وذات الحركة الراقصة والردفين البارزين دون سمنه . لقد أصبحت ، أصبح كل ذلك ملكه الآن .

قفز سليم من مكانه في تلك الساعة وقال :
ـ ان الموت بين فخذين جميلين هو أمنيتي العزيزة !
وضحك عبدالسلام حتى كاد يستلقي على قفاه :
ـ على الاقل تحيل أصابعك على التقاعد !
ونمّل في أحشاء أحمد شيء كالورم :
ـ أهذه عيشة ؟
اهتزت أوداج عبدالرؤوف وقال ممازحا :
ـ ما رأيكم لو نرسم على أرض الغرفة خطاً يبعد عنا مترا ونصف المتر . من أوصله كان الفائز ! تحمس عبدالسلام للفكرة :
ـ سيفوز سليم بكل تأكيد . وانطلقت في تلك اللحظة زغرودة من فم أم أحمد .

(٢) جيكا :
فى العالم الغريب عنه كان وحيدا . دخل قبل قليل المقهى الذى كان شبه فارغ . نظر الى الوقت . كانت الساعة تشير الى الثالثة بعد الظهر . انهم يرتاحون في بيوتهم . طلب من «النادلة» زجاجة نبيذ مع «البوظة» . أراد أن يشرب على الطريقة الروسية في الصيف . للمرة الأولى منذ وصوله يشعر بالوحدة . جامعة «لومومبا» أزاحت عنه ضيق الغربة . الدخان المتصاعد من لفافته يجعله قريبا جدا الى كل عالم فيه تبغ . تجهم وجهه . أينما ذهبت في هذا العالم فثمة تبغ ، وثمة زواج وأسرة وأطفال . ثمة نبيذ وبوظة وشوارع وبنايات ، وعلب سردين ، ومقاه ، وشباب وشيوخ وفتيات قبيحات وجميلات . لكن لكنة اللسان تختلف . استطعت أن اكلم هذه البدينة آلتى احضرت الى النبيذ . ان فروة رأسها حمراء مثل صبغة الحناء . الدخان يطير ليتلاشى في سماء المقهى الواسعة . حول طاولته ثلاثة مقاعد شاغرة . تمنى ، فى هذه اللحظة فقط ، أن تكون فاطمة جالسة الى جانبه . سيشرح لها معالم هذا العالم الغريب عنهما ومعناه . ولسوف يقنعها بأن هذا العالم جميل وفيه فضيلة أكثر . لكن ، ضحك في سره للخاطرة ، ستقول فاطمة :

ـ كل الفتيات هنا سيئات !

وسيسألها :
ـ ماذا تعنين ؟
ـ قال الواحدة حرة في أن تمشي وتذهب وتجيء مع أي كان رغم أن لها أبا وأما وأخوة لا يسألونها .
ـ أفضل من أن يتزوج الواحد امرأة لا يراها ! على كل !
ـ وكيف ترقص امرأة متزوجة مع غير زوجها في حضرته ؟
ضحك مرة أخرى :
ـ وماذا يحدث أن راقصته ؟
ـ يا للمصيبة يا أحمد ! أتقبل أن يحتضنني رجل أمام عينيك ويراقصني أيضا ؟ حرام يا أبن الحلال ! كاد يقهقه لولا أن صورتها معا تلاشت عندما انتبه الى صوت انثوى ينطلق أمامه . كانت فتاتان تقفان الى جانب طاولته واحداهما تتحدث . انتبه فقط الى كلمة «ممكن» . فرد بآلية :
ـ ممكن !
قاسمتاه فوراً مجلسه . تأملهما الفتاة التى تحدثت اليه لا يزيد عمرها عن الثمانية عشر عاما . جميلة . عينان زرقاوان فيهما صفاء جعله يحملق فيهما . شعر رأسها أسود . أنفها دقيق ورقبتها طويلة وبشرتها بيضاء .. كالثلج الموشى بماء الورد . ابتسمت له . زميلتها شقراء طويلة القامة لكنها تكبرها سنا . لماذا جلستا الى جانبك يا أحمد ؟ ربما انشغلت وامتلأ المكان بالرواد . الق نظرة اذن . اجتاح بعينيه المكان بسرعة خاطفة . مازال المقهى كما هو . لماذا اذن جلستا الى جانبك ؟ ان ذات الشعر الاسود تتحدث اليك بالروسية . ليسعفك لسانك الآن . تذكر الآن تلك الجملة التى لقنك اياها سعيد . نعم .. نعم . انها تنظر اليك منتظرة اجابتك .
ـ أنا لا اعرف الروسية . أعرف التحدث بالانكليزية والعربية فقط !
ضحكت . أسنان بيضاء نظيفة . أجابته بالانكليزية :
ـ انني أستطيع التحدث بالانكليزية .
ـ هذا رائع .
قالت :
ـ اسمي جيكا . وهذه زميلتي لود سيلا .
ـ الا تتحدث هى الاخرى بالانكليزية ؟
ـ لا .
ـ اسمي أحمد .
ـ من اين انت ؟
وضربه شيء على معدته .
ـ من ... سوريا .
ـ آه .. دمشق !

وداري ارتباكه برشفة نبيذ :
ـ أعيش في دمشق .
وقرر أن يغيّر الموضوع :
ـ ولكن .. سأسألك الآن ، لماذا اخترتما الجلوس معي .
قالت بطلاقة ودون ابطاء :
ـ لقد أثرت انتباهنا . انك غريب ، وتجلس وحيدا وفى عينيك حزن . أردنا أن نسليك !
أيتها الارض التى تميد تحت قدميّ الآن تضاءلي .. تضاءلي . وصب عينيه في عينيها الزرقاوين . غطس في البحيرتين الصافيتين حتى القعر . كانت تبتسم حتى أغرقته . هزته ، على حين غرة ، رعشة ، كانت قوية الذراعين . عاودته رغبة احتبست في حنجرته .. جرحتها .. رغبة بكاء . لكنه ركلها . تطلع اليها :
ـ ماذا تطلبان ؟
ـ بوظة !
ـ فقط ؟
ونظر الى لودميلا التى أبتسمت له ، ثم قالت بضع كلمات لجيكا . سألها :
ـ ماذا طلبت لودميلا ؟
ـ انها تريد ان تتصل بصديقها نيكولاييف لكي يأتي .
نيكولاييف ؟ كيف هو شكله ؟ نيكولاييف عنوان الحركة والشباب والضحكة المجلجلة والمرح . كان يتحدث اليه بالروسية ناسيا نفسه . لكن جيكا تترجم . نيكولاييف مسرور بلقاء شاب من سوريا .
ـ اننا في جبهة واحدة معادية للامبريالية .
وكانت لودميلا تملأ الكؤوس . جيكا تعوم فى عيني أحمد . هو .. يشده شيء من أسفل قلبه .. يلويه . أضاف :
ـ والصهيونية .
وأردف نيكولاييف :
ـ أجل ! أجل ! والصهيونية يا رفيق أحمد .
ان كلمات نيكولاييف مثل مهنته .. الهندسة
أرادت جيكا أن تترجم ما قاله نيكولاييف لأحمد قال أحمد :
ـ لقد فهمت .
ثم قالت جيكا :
ـ ان الراقصين لا يحسنون الرقص .
ـ والاوركسترا ؟
ـ عزفها جيد جدا .
ـ في صحة رفيقنا أحمد .

رفعوا الكؤوس الملأى بالشمبانيا الروسية . نيكولاييف يميل ، أحيانا ، ويقبّل لودميلا . كانت لودميلا صامتة تهمس له ببعض الكلمات حينا وتتأمل جيكا وأحمد حينا آخر . تلتهمه في لحظة طويلة جدا عينا جيكا . يسبح فيهما .. حتى أرهق ، وفي منتصف الليل جرب الرقص للمرة الأولى . كانت الخمرة قد تركت بصماتها وهو لم يجرب الرقص فى حياته . كان كلما قال لها : ارقصي . يسمع جوابها : معك ؟ ويضج ضاحكا :

ـ لا أعرف الرقص . ارقصي مع نيكولاييف .

لكنها كانت تقول :

ـ لا .. نيكو سيرقص مع لودميلا .. انها صديقته .

وفعلا رقصا . لكن رأسه خف فجأة وأستبدت به رغبة الرقص . اضطر الى نزع سترته ثم نهض يتمايل وقال لجيكا :

ـ لنرقص .

وافتر ثغرها عن ابتسامة مشرقة . كان الجميع يرمقونها بأعجاب . انها ترقص يا أحمد ! عندما ضمها فى رقصة بطيئة أحس بأنفاسها تكوى رقبته . لم تكن قصيرة القامة كما توهم . عندما دنت منه ، والتصقت به كان شعرها يصل حتى جبينه . دس أنفه في الثنايا . الضياء بخيل موح ، والموسيقا هادئة وهو يخف .. ويتلاشى كل شىء حوله . يغمض عينيه . عذوبة تمنى معها لو أن كل شيء في الوجود مثل هذه اللحظات . كان كل ما يحيط به يزيد من شفافيته . يحتضنها فيحض بلهيب نيران متأججة من داخلها تلثم اليتي كفيه وأنامله . كان تنفسه يثقل في بعض الاحيان ، وكلماتها تصبح حشرجات متلعثمة . لم تتحدث اليه كثيرا . همس لها فجأة :

ـ أنا فلسطيني .

ـ أحقا ذلك ؟

ولم ترفع رأسها . لم ترفع عينيها لتتأمل وجهه ولكنه شعر انها تزيد من التصاقها به . كانت الظلال الحمراء بنفسجية . الموسيقا بطيئة فيها حنان كأنه صوت واه . ـ تأتى من أعماق الماضى السحيق . كان الحنان موجعا ولذيذا .

ـ أجل فلسطيني .

ـ الاحداث في المنطقة تتواتر بشكل مزعج .

ـ ماذا تقولين يا جيكا ؟

ـ اسرائيل تهدد بشن حرب على سوريا .

لم يرتفع صوته .. ظل همسا كأنه غزل . بقي صوتها ناعما ينسجم ورهبة الموسيقى ، واللحظة والمكان .

ـ أطلعيني على الاخبار أولا بأول يا جيكا .

ـ حسنا .

ـ لنعد . ان نيكو ولودميلا ينتظراننا .

اطلقها . لكنها مدت يدها لتقبض على ذراعه . سارا متجهين الى المائدة .

ـ أخيراً رقصت . أتعلم أنك تجيد الرقص !

ـ يا رفيق نيكو .. انك تجاملني .

وتدخلت جيكا :

ـ ولكنك فعلا تجيد الرقص .

ـ انتم ثملون .

علقت ليودميلا .

ـ انتما تتناسبان . انت وجيكا . لقد غبطتكا .

ثم نهض نيكولاييف وأعلن :

ـ لنغادر المكان .

خرج الاربعة . الليل الصيفى فى موسكو جميل . هدوء الشوارع العريضة النظيفة يوحي اليه بسكينة حرم منها سنوات كثيرة . كان الظلام هادئا ، والاشجار تحف بهما من كل جانب . النجوم تومض في سمائها الصافية .

ـ أهذه حديقة غوركي يا جيكا ؟

ـ أجل !

ـ رائعة !

وأخذ شهيقا .. عبير الخضرة عبأ رئتيه .. عبير منعش يعيده الى غابة كان يحلم بها منذ طفولته . حدثته عنها أمه .. وكان يكثر الكلام عنها أبوه .. لكنه لم يرها . كانت طيفا بعيداً يدنو منه أحيانا ليضيع سنوات . ساق شجرة مبتورة ، جلست عليه جيكا . تأملها . البريق في العينين .. شروق شمس على بحر حلم به . شروق صاف فيه كل رهبة . الطبيعة وجمالها ، فيه كل توقه الى الكرمل المهجور الدامي . الاحمرار يوشحه من كل صوب . أين فاطمة لتشاهد كل هذا ؟ أين ؟ أتشعر بالغربة هنا يا أحمد ؟ ورفع نداء طاغ احتجاجا مرا في أعماقه : لا .

الصمت والليل وخدشات سكونية ، ضحكات وجلى وقبل تؤجج في الهدوء الضجيج الحي .. وتشعل الغابة . وصوت مياه نهر موسكو القريب . وفجأة عم ظلام محبب حديقة غوركي . هتفت جيكا بصوت متوقد :

ـ الساعة الثانية عشرة . لقد أغلقوا أبواب الحديقة !

ـ وأنا لا أرغب فى مبارحة هذا المكان .

فتحت له ذراعيها العاريتين :

ـ تعال واجلس الى جانبى .

ونام بين شفتي الطبيعة . ان شفتها السفلى مكتنزة بما فيه الكفاية . والنسيم عبق مشبع . اصطرع في داخله خاطران . أأقدم ؟ لا ؟ ربما انزعجت . لا أريد أن أكون صبيا يتلف جوهرة في لحظة تمرد أرعن . لكن

ما العيب في قدامك ؟ انك تعرفها منذ ثلاثة ايام . مد يده اليها . دس أصابعه في شعرها الكثيف الليلي . النجوم فى عينيها الزرقاوين . ملايين الشموس المعلقة بأهداب ملايين الامواج الصافية على سطح البحر . يا الهي وشهق في أعماقه . جذبة شيء قوى الى وجهها . ارتفع رأسها . دنا منه . دنت منه . دنا منها . التصقا . اهتز من أمامه ضياء أحمر .. انفلش حتى كبر .. كبر وغطى الكون كله . لم يبق فيه سوى عينيها وشفتيه اللتين أضجعهما دون كرى بين شفتيها . والنشوة تسكر من سكرته وسكرتها . والعينان المغمضتان تريان كل شيء ، تريان عينيها .. ولهفتها اليه . وفي لحظة كانت تعض على لسانه . في البدء سرت في بدنه دغدغة شوق سجين ، قشعريرة مشوبة بلذة . ازداد ضغط الأسنان. ابتعد عنها :

— لقد آلمتني يا جيكا !

— أنا معجبة بك .

— وأنا أحبك .

نهضت وأشاحت عنه :

— أنت تكذب .

— أبدا . هذا ما أشعر به .

— أنتم مسرفون فى عواطفكم . لم تكد تعرفني ، فكيف أحببتني .. ؟

وداري ذلك بضحكة لم تلبث أن توارت :

— لقد أسأت فهمي . عنيت أنني معجب بك .

— هذا صحيح .. ربما كان صحيحا . أشعر بالبرد .. ضمني اليك .

ضمها .. ضمها بين ذراعيه وضغط عليه بشدة . كان حريق يتوزع فى جسده . كانت عيناه مغروتين بدمع أوصد عليه الابواب من كبرياء . كيف سيفارق جيكا ؟ لقد اعتادها واعتادته . أصبح ارتباطه بهذا المكان هو ارتباطه بها . لقد شدته الى ذلك العالم الذى كان خيالات باهتة غامضة . ها هي اليوم تخبره بما يمكن أن يشيد جدارا ينطح السماء ليفصل ما بينه وبينها :

— ان مصر طلبت سحب القوات الدولية . الحرب في الشرق الاوسط على وشك الاندلاع . أحس انها الحرب يا أحمد !

ووشب في دمه شيء كان غافلا . أنا فلسطيني . الحرب هناك ، وأنا هنا . لعنت ، كيف نسيت ؟ وطار الى هناك . الى دمشق . صفارات الانذار والحرائق وفاطمة نقطة تائهة في بحر الجموع . شعر بحنين جارف الى دمشق .

— جيكا ، ينبغي أن أسافر .

عضت على شفتها السفلى المكتنزة التى يعبد :

— لا يا أحمد . أنا خائفة عليك . أنت كثير الحركة والمشكلات .

— لقد نسيت لأيام ، انني فلسطيني يا جيكا . الحرب والموت هناك ، وأنا هنا . ينبغي أن أسهم في انتصار شعبي .

— أنت لست هاربا .

— الوطن يا جيكا .

— انني أعبد الوطن يا أحمد .

— وفاطمة !

— ليس لها أحد ؟

— لا . ليس لها الا أنا .

هرعت الى رأسه تدفن رأسها . ضمها اليه . شعر انها تود أن تدخل في صدره . ضمها وانكسر المزلاج . شعر بجسدها البكر يهتز بين ذراعيه .. شهقت في تواصل مر ، ثم علا نشيجها حتى ارتطم بكبريائه الشامخ ، فانتحب امامها . انتحب حتى بلل وجنيتها بدمعه .

(٣) سلوى :

عزيزى أحمد :

هذه رسالة مختصرة للغاية لانني كتبتها بسرعة وانفعال لاعتقادى بأنها قد لا تصل الى يديك . انني أتمنى أن تكون مريضاً او ان يكون قد حدث لك أي شيء الا الموت ، لا لسبب الا لكي تكون في موسكو الى جانبي . انني خائفة عليك كثيراً . تمنيت لو انك لم تغادر موسكو . هذه رغبة ليست انانية بقدر ما هي انسانية . هل تستطيع ان تعيش هنا الى الأبد ؟

قبلاتي لك ، وأرجو لك السلامة . ارسل لى رسالة فوراً لأطمئن .
ملاحظة : بعد ما حدث في هذا الشهر لم أتمالك نفسي من البكاء . كيف هزمتم ؟ كيف ؟ يا للعذاب المر المفاجيء الذى اغرقني عندما سمعت أنباء هزيمة العرب ! تعال الى هنا ان كنت حياً .

قبلاتي
عزيزتك : جيكا
موسكو في ١٢ حزيران ١٩٦٧

هزة رأسه مشحونة بأسى فائض . ألقى الورقة على الطاولة . مقصف الجامعة يعج بالطلبة . كان ثمة ضوضاء مبهمة ، وكان وحيدا على كرسي خلف طاولة يشاركه فيها كرسي آخر فارغ . أمامه فنجان قهوة، بين أصابعه لفافة تحترق . شمس حزيران نار تلهب كل شيء . هزة رأسه لم تحرك شيئا غير كتلة من لهب . اضطرمت في أحشائه نيران كانت هاجعة في المهج الوادعة بعد عصف رياح عنيف . الاجهاد أرقة حتى كاد ينسى معنى النوم . خمسة أيام بلياليها دون نوم . استثارات حرمته طعم الاحلام اللذيذة ، حتى فاطمة هجرها بعد ماحدث . حين عاودها قبل ليلتين كانت فى ظمأ مصبوغ بحمرة متوهجة بفعل الخوف الذى زرعته الأيام الحزيرانية . هبت نسمة ريح حركت الورقة . حملها بأهمال متعمد ثم اعادها الى مغلفها ودسه في جيب سرواله بآلية محسوسة .

أرتشف من القهوة . القهوة لذيذة .. وارتعشت امام ناظرية صورة لفتاة تضحك وهى تسير . خيل اليه

انه بدأ يحلم . اعتاد ان يحلم منذ اكثر من عشرة ايام ، ولكن أحلامه كانت مملوءة بالصخب الفارغ الممض . عاد فركز نظراته وفرك جبهته .

كانت تسير من أمامه ثم توقفت وصرخت في أثر زميلتها :

ـ انتظريني لحظة . لماذا تركضين ؟ ..

استرعت اهتمامه بل شدته اليها . كانت شاهقة كالجبال التى يراها في نومه ويقظته ولا يراها . وكانت النسمة تعبث بشعرها الأملس الطويل الذى توهج في عين الشمس برهة فاحمر وكأنه فروة تلك الروسية البدينة التى أحضرت له النبيذ والبوظة . ربما طافت ابتسامة ما على شفتيه عندما التقت عيناه بعينيها العسليتين ، قبل ان تلتفت الى زميلتها التى انضمت الى مجموعة من الشباب والشابات . سارت بخطى مترجرجة ثم انضمت هى الاخرى الى المجموعة . علت الأصوات ، وانطلقت ضحكات ورأى شفتيها تتحركان وترسمان اكثر من ابتسامة ، لكنه استفاق على صوت يعرفه جيدا .

ـ دائماً انت في الجامعة وحيد يا أحمد ..

خليل بسحنته السمراء الداكنة وحركاته البعيدة عن حركات مشروع طبيب ، يجر كرسيا لتلك الهادئة السمراء القصيرة «فتون» نهض أحمد .. سلم وسلما ... جلسوا . كانت تلك الفتاة الطويلة ترشقه بنظرة ما بين الآونة والأخرى . ليس يدرى لماذا استذكر لحظات التوتر المتقطعة في حديقة «غوركي» حين تجرأ وقبل جيكا للمرة الاولى . كانت كتجربته في شرب البيرة للمرة الاولى ايضا ... شعر آنئذ بمرارة وملوحة وحرارة وحرقة ولا طعم في آن واحد . لكنه ، وبعد ذلك بدأ يفهم ما معنى البيرة وكيف هو طعمها ، بل بدأ يميز ما بين الجيد منها والرديء ولهذا أعجبته البيرة التشيكية . اثارته حركاتها . كان لباسها ينحسر عن لحمها المكتنز المتناسق . مشاعره تختلف عن تلك التى حصرته آن شاهد فخذي فاطمة للمرة الأولى . وقاطع خليل عليه مسيره الصامت مرات عديدة اما بنكات سمجة او بملاحظات في الفلسفة .. اما فتون فلم تكن لتتكلم الا نادرا . التفت احمد اليها :

ـ فتون .. هل تعرفين ما اسم تلك الفتاة ؟

ـ من ؟

واشار اليها . كانت صامتة . ضحكت فتون :

ـ انها سلوى شاهين .

ـ لعينة لا يستطيع نمر شرس ويتمتع بمكر ابن آوى ان يصطادها .

هكذا علق خليل ثم طوقها بنظرة طويلة . شعر احمد بتحد عنيد يعربد فى اعماقه . كان صهيله هو الآخر حادا :

ـ لسوف تحضر بعد لحظات الى هنا .

جلجلت ضحكة خليل العالية حتى لفت انظار بعض الجالسين الى جانبهم :

ـ انك مغرور يا أحمد .. اخشى ان تقول انها وقعت فيك أيضا .

كما تغور البيرة الساخنة المنسكبة بلا خبرة في كأس ضيقة فار شيء في أحمد .. رماها بنظرات . تعمد ان يلج بحيرتي العسل اللتين تنوران وجنتيها . كانت تنهض من مكانها عيناها في عينيه . زرعت حقول قمح واسعة خضراء لم يأت اليها حزيران بعد . كان يحلم بصدر واسع يستلقي عليه ويركل الاجهاد .. حيث يتوقف الزمن عن دورانه الى الأبد . كانت تتقدم مسرعة نحوه . خليل يسحب بقايا ضحكته الهستيرية .. يستبدل بها دهشة عقلت لسانه . توقفت سلوى الى جانب فتون .

ـ مرحبا ..

ـ مرحبا ..

ولم يتكلم أحمد .

ـ فتون ، هل رأيت «أمل» ؟

ـ لا . اليوم لم أرها .

ـ ان رأيتها بلغيها انني سأنتظرها هنا غدا الساعة الواحدة .

عزز الحبال التى شدت عينيه الى عينيها . وفي لحظة دفع لسانه الكلمات الى الخارج :

ـ اجلسي واشربي معنا فنجان قهوة ..

نظرت الى ساعتها :

ـ ليس لدى وقت .

اعاد الكرة بأصرار استغربه هو نفسه :

ـ اجلسي واشربي معنا فنجان قهوة .

لكنها لم ترفض . سحبت كرسيا وجلست . شعر بحبات عرق تتسلل منحدرة من تحت أبطيه . كيف لم يقل لها «من فضلك يا آنسة» ؟ ان شيئا ، ربما كان ملعونا وربما كان رائعا ، هو الذى اطلق لسانه ، يتحرك على هواه . فقد السيطرة على تلك القطعة الجموح لوهلة . جلست الى جانبه . تنسم عبيرا آتيا من شعرها الطويل الأملس ، وكانت عيناها تشعان بريقا لم يسبق له ان رآه فى عيني صبية .. حتى فاطمة ليلة زفافهما . كان البريق أحد من قرص الشمس في مرآة . التقيا . صمت خليل ، وألجمت فتون . وسكن كل شيء . تضاءل كل الوجود من حولهما . تحدثا .. طويلا ، عن كل شيء الا عن الحب . كان حزيران يفرد الرداء الاسود الثقيل ليجلل به كلماتهما ، ورغم ذلك فلقد استشعر لذة جديدة عليه في الاصغاء اليها . كانت تحس بقربه منها .. تحس بالتصاقه حتى الجذور العميقة المخفية . والاعماق

مهتاجة من ردة فعل لكل شيء حدث . تنظر اليه فينهال فوقها جبل كلام . يتأملها فتتفتح كل مساماته للاصفاء . لم يتحدث الا قليلا . وأخيرا . بعد ان شربت فنجان القهوة معه خرجا . تحدثا وسارا وكأنهما يعرفان بعضهما منذ خلقا . كانا كما خلقا عاريين ، طفلين ساعة الولادة :

ـ كيف التقينا ؟

وضحك ، ثم سكن لحظة . السقف هادىء توحشه غيمات ظل صيفة باهتة :

ـ الدوار . .

عبثت أناملها بشعره :

ـ أي دوار يا أحمد ؟

نفث الدخان ، ثم بدل مكان رأسه على بطنها ليشعر بطعم لحمها الناعم الساخن :

ـ تائهة وحزينة مع تائه وحزين . ورقتا خريف التقتا على سطح جدول في نهار عاصف .

ـ انت رومانتيكي جدا .

قفز من امامه ضوء احمر . ارتجف في لحظة مبتورة ، ثم مدت جيكا يدها لترفع رأسه اليها . كانت عيناها الزرقاوين صافيتين بغرابة والليل في حديقة «غوركي» موحش رطب وجميل . كان السكون يخدش بركلة قدم للارض او بحركة ذراع تباعد الاغصان المتقاربة بوله ، وربما جرح صوت هامس لجة الصمت .

ـ انت رومانتيكي يا أحمد .

ثم غمست شفتيها بين شفتيه وعضت ، في لحظة نشوة سكرى ، على لسانه فأمتد الضوء الاحمر . . . انفلش حتى صار شيئا يثير الرعب في الجوانح . صفحة خده التهبت والزفرات كثيرة ، والصمت موجع .

ـ انت صامت .

اللفافة اكلت من جلد اصبعيه . الدخان يذوب ، وكانت تنفثه بغرابه آلية .

عيناها في كل مكان ولا مكان . اين انت يا أحمد . ؟ اين شاهدت مثل هذا ؟

ـ انت صامت .

الوجع الصامت خير من اللذة الصاخبة .

ـ سلوى . ربما قرأت ذات يوم قصة او شاهدت فيلما عن حكاية لقاء بين شخصيتين لقاؤهما مستحيل . لكنهما التقيا . رجل وأمرأة . . لقد جمعتهما هزيمة ، انهما مهزومان لكنني لم احلم يوما ان يحدث هذا معي .

ـ انت بائس يا حبيبي . .

تهدل شعرها فوق جبينه يسبقه عبير اخاذ ، لفحته أنفاسها المضمخة بروائح التبغ دنت شفتاها من شفتيه . يشعر بلسعة مرة في حلقه . ان فاطمة لا تعرف كيف تقبله ، وجيكا كانت تعض احيانا لسانه حتى تؤلمه . لم تفسر له ذلك ، ولم يستطع هو ان يجد اي تفسير يقبله عقله . اما سلوى فهي تعرف كيف تضرب النيران في الاحراش المرشوشة بمياه الحزن في أي حين . كانت تقبله بعنف وشهوة وكان يرد على قبلها برغبة عارمة . حرك رأسه يمنة ويسرة . اطلقته .

ـ انت تهرب مني . .

ـ لقد اصابني ضيق في التنفس .

ـ من قبلاتي ؟

ـ لا . بل من قلبي .

ـ انت مجنون .

ـ ولهذا احببتك .

ـ عاش الجنون يا أحمد .

دفعت برأسه بعيدا عنها لتتناول لفافة . نهض من رقدته . تأملها بنظرة طويلة . بعد كم من السنوات سيرسم الزمن خطوطه حول عينيك يا سلوى ؟ انا لن اكبر . هذا ما يؤكده الجميع . لن يصيب الشيب شعري لانني سأموت قبل ذلك . وان حدث واصابني الشيب فهو لن يصل الى قلبي . والزمن الملعون لن يحفر في جبهتي أي أسر ولسوف اقطع يده حين يحاول مدها بالازميل الى وجنتي وجبهتي . احس بفقدان شيء عزيز . ان شيئا ما مفقود . ينبغي ان يحصل عليه . في الداخل يتجلى بحركة حبيسة ، ربما هي في المعدة ، او في كليته ، ربما كانت في قلبه في خارج وجوم مبهم . تمنى للحظة ان يجده عند سلوى . الذراعان المنبسطان امامه عاريتان . الصدر يحاول ان يكون ناهدا . ابتسم . سأحاول أثارتها من جديد . سأحاول تعرية صدرها واكشف عن نهديها المترهلين . كم تغضب عندما يحاول ذلك . ستقول له بأسى :

ـ لا اعرف لماذا هذا الترهل المبكر في ثديي . اترى الى جسدي الشاب ، ان ثمة ، تناقضا بين النهدين وبقية اجزاء الجسد الاخرى .

هو ، هو ذاته لا يعرف سر هذا التناقض . خشي ان يخدش مشاعرها اذا هو سألها ان كانت على علاقة سابقة بشاب يعبد النهود فقط ، بيد انه تذكر انها روت له حياتها كلها ، دقائقها جميعا . لم تتحدث عن ذلك صراحة او أيماء . والمهم . . ابتسم . . ربما لن يكون ثمة لبن في ثدييها ، حتى وان انجبت طفلا فهو لن يرضع منها . ارتمت عيناه ثم استقرتا بين فخذيها . أعتصرته موجة ألم عاتية . رأسه دار . عاوده شعور ملحاح بأنه يفتقد شيئا عزيزا عليه . . . يجب ان يحصل على ذلك الشيء . لكن ما هو ؟ ضحك في سريرته ، لقد تزوجت من فاطمة من أجل فخذيها .

ـ لماذا تأكلني بنظراتك يا أحمد ؟

ـ انني احبك

ـ وانا أحبك كثيرا .
ـ لماذا ؟
ـ لاننا نعيش اليوم .
ودفن رأسه في صدرها الصغير الطرى . احس بعد لحظات ضياع مفقودة بماء مالح ينسرب من بين عينيه الى وجنتيه . نهنهة النحيب . كان يريد ان يبكي . كانت تحتضنه وهى تنشج بمرارة . ثم اصبحت تردد وكأنها تحت تأثير مخدر لذيذ مؤلم :
ـ يا طفلي الصغير .. يا طفلي الحبيب . ليتك لم تكن متزوجا . لكنت تزوجتك . لم اشته أن أتزوج رجلا بمثل ما اشتهيت ان اقترن بك . احبك . احبك . لكن فاطمة طيبة ، وانا لا اريد بناء سعادتي على حساب شقاء الآخرين .
ـ اللعنة على حزيران يا سلوى .
وامتزجت رائحة التبغ بطعم المرارة ، بالملوحة المنسكبة دون وجل من العيون الاربع الظمآى . وكانت تهتز بعنف حتى تصورها عجوزا تشهق لفقدان اولادها . وكانت الدنيا تدور ، والضياء منبشاً مغبرا . الدخان ، اعمدة النار ، والتراب الذى نثرته القنابل ، وروائح الموت في ايلول .
ـ علينا ان نفترق يا سلوى .
ـ الى أين يا أحمد ؟ .
ـ الى عالم آخر . لقد سئمت . ان اجزاء مني تتآكل . اشعر بالغربة .
ـ معي ايضا ؟
ـ أجل ، انني أشعر بالغربة حتى حين نكون فى المخدع معاً .
ـ وزوجتك ؟
ـ انا غريب عنها منذ سنوات طوال .
ـ يا الهي . والى اين الآن ؟ .
ـ ألى عالم آخر . ابحث فيه عن وجهي الضائع .
ـ وهذا العالم ؟ ..
ـ يرفضني وأرفضه .
واختلطت الدموع ، اختلجا .. ثم تباعد الجسدان .. وظلل الدمع العيون .
وتضاءلت صورتها وصورة العالم الواسع من حولها . من بعيد سمع صوتها الواهن يرجوه ان يبتسم رسم ابتسامه مشلولة الاطراف مغطاة بثوب حزين مطرز ببقايا لحوم متطايرة من اجساد كانت حية .

٤ ـ سابينا :

في العالم الغريب عنه كان . حين سكب لها الخمرة الدموية في الكأس ضحكت :
ـ هل تسكب هكذا لصديقاتك في بلادك ؟
انفرست سكين في قلبه . «بلادك» انسيت لايام عديدة ان لا بلاد لي الآن . لقد حدثتها عن حزني الذى لازمني ، كظلي ، منذ ولادتي . كان معي وأنا فى رحم أمي ، وكان مع امي وهى في رحهم امها أيضا . لكنها تنسى الآن ذلك وتقول لي «بلادك» .
كانت مدركة فاستوثقت صمته المقرون بأبتسامة اسيان واستدركته :
ـ اعني المدينة التى تعيش فيها .
زفرته في برد اوروبا احرقت حتى سماكة الزجاج وذوبت لمسات الصقيع الشفافة المتروكة ملتصقة على نعومته الباردة .
ـ قومي لنرقص .
ـ هل تعرف الرقص يا أحمد ؟
ـ سابينا . الرقص لا يحتاج الى من يتعلمه . على الانسان فقط ان يفهم لغة الموسيقا .
صمتت لتنهض . كان اللحن عذبا محركا شيقا . طيره الى عالم سلوى للحظات . وفيما هو يقود سابينا عبر ازدحام الطاولات زارته صورة سلوى . العينان الواسعتان العسليتان . العظمتان البارزتان في الخدين والاسمرار الجديد الذى تركته الشمس المتحمسة هناك ، والتى تطل هنا على استحياء . وحين وصلا وبدءا الرقص، في غمرة البحر البشرى الذى ينفث حرارة هجينة فى بلاد الصقيع ، كان يقود سلوى بين يديه ، بكل ثقل حركاتها المترددة المتوجعة . ثم غاب . غيبه صوت الموسيقى والعطر الدواخ وروائح البشر . كان الايقاع ساحرا .. يحرك كل عضلة في جسمه النحيل . كانت تترقرق عذوبة بين ذراعيه . ولم يرتحل ساعتها الا الى بلاد جيكا لوهلة .
ـ انت حار .
ـ بلادى جهنم الله وجنته في آن .
ـ كم تحب بلادك ؟
ـ الا تحبين بلادك ؟
انني اعبدها .
وشعر بنفثة نار تخرج كالبرق الرمادى من عينيه ، وصوت الموسيقا يذوب في سماء القاعة الواسعة للحظات . كانت سلوى تحتضنه وهى تهمس فى اذنه :
ـ هل انت على استعداد لعقد صفقات هناك ايضا ؟
ـ صفقات ماذا ؟
ـ صداقات .
وليس يدرى لماذا ضحك وقال :
ـ كل بلادالله بلادى يا سلوى ، لكنني بلا وطن .
ورنة الحزن هذه هى التى كانت تزيد من اقترابهما . التصق وهلة بها .. ودفن رأسه في صدرها . دفعته وسمع صوتها باللغة الغربية :
ـ ان الموسيقا لرقصة جيرك يا أحمد .
وفتح عينيه جيدا ، «سابينا» هى التى امامه . الوجنة المحمرة دائما . العينان الزرقاوان الصافيتان

والبسمة المستعرة ، والشعر الاشقر .. والجسد المتليء الصلب ..

كان ينسحق على هـذا الجسـد الصلـب . كـان انسحاقه شيئا محببا الى نفسه ، ينتزع من صدره كـل اشواك الخوف والغربة والعذاب . تطلع اليها . كانـت تضحك من قلبها .. ترقص .. الاضواء تتساقط عليها ، تلون وجنتيها وتلطخ ثيابها . عيناها اجمـل من عيني سلوى في ضحكتها عذوبة افتقدها في ضحكات سلوى ، انها لا تختزن حزنا مزمنا . الضياء الخافت حينا والباهر حينا آخر لا ينقله إلا الى عينيها . لكنه ما كان ليركز الا على اتساق حركاتها التي تنسجم والايقاع . ثم انطلقت الموسيقا هادئة ، طيرته الى موسكو ، الى عالم جيكـا . ضحك . انه في مقهى «موسكو» ببرلين . مدت اليـه ذراعيها ، طوقته ، اغترفت منه قبلة ، شعر معها انهـا تذوب فيه ، وتشرق وجنانها ويرقص لسانها طربا . ثم طار ، عانقها كالاطفال . لعب ، لعب . نسي كل شيء في هذا الوجود الا سابينا وسلوى ونفسه . كانت سلـوى تقاسمه جلساته مع سابينا . وحـدّث سـابينا عن سلوى . قالت سابينا :

ــ لماذا لم تتزوجها اذن ؟ انك تحبها .

ــ اتتزوجيني يا سابينا ؟

ــ أنني فعلا زوجتك .

ــ أجل ، انا لا اشعر بالغربة هنا . مع سلوى كـان هناك اغتراب ، مع جيكا كانت هناك مصاعب .. جبال . لكن الغربة كانت قاسمي المشترك مع سلوى . اتعرفـين شيئا . ان نهديك نقيضا نهدى سلوى . انت في نهديـك لبن .

ــ وسلوى ؟

ــ لا لبن فيها .

ــ كيف عرفت ؟

ــ لا تحرجيني . يعرف الانسان أحيانا انه سعيد ، ولكنه لا يعرف لماذا هو سعيد .

ــ أأنت سعيد الآن ؟

ــ في قمة السعادة .

ــ لماذا ؟ .

واطرق هنيهة طويلة . وماد كل شيء .. ونضبت من حوله الاشياء :

ــ لماذا انت صامت يا أحمد ؟

البئر عميقة ، سحيقة ، في نهايتها حجارة مدببـة الرؤوس ، مسننة ، احمد يهوى .. يهوى .. لاقرارة .

نظر الى عبدالمجيد . لماذا تشتد الحرارة في برلين ونحن في أيلول ؟ مادت الأرض من تحته . تطلع الى البـرج . كان شامخا .. شامخا .. لا يخيفه شيء . تذكر أنـه مع سابينا جلس في مقهاه ، كانا في السحاب آنئـذ . خشي ان يتهاوى البرج فأكدت له أنه لن يسقط ، بـل أنه سيرتفع حتى ليكسر اعناق الكثيرين ممن يريدون ان يروا قمته . عبدالمجيد امامه ينتظر . عبدالمجيد جاءه بخبر الفاجعة هذه المرة .

ــ ماذا قررت يا أحمد ؟

صارت الآلة فيه هي التى تنطلق .

ــ انت ماذا قررت ؟

ــ السفر فـورا . ان شعبنـا يذبـح في الاردن . الالاف من شبابنا وشيوخنا ونسائنا واطفالنا .

ــ سأسافر .

ــ أأحجز لك على طائرة الاربعاء ؟

ــ نعم احجز . الى اللقاء .

ــ الى أين ؟

ــ دعني الآن . سأتصل بك غدا .

ــ لا تنس يا احمد .

والدمع المتحجر منذ زمن انصهر فجأة واندلع .. اندفع كالسيل العـارم .. يشـق له طريـقا وسـط الصخور .. الى وجنتيه ووجنتي سابينا . كان الـدم يطفر من رأسي خديها . جرحهما الدمع حتى اكل مـن جلدهما وذوب اللحم كالاسيد .

ــ لا تنس يا أحمد .. أكتب لي .

دار كل شيء . دار .. واضطرب حتى انخلع قلبه . شعر بأنه اقتلع من جذور عميقة له في برلين الشرق .

الخاتمــة :

حبيبى أحمــد :

مع هذه البطاقة ارسل لك قبلاتى واشواقى . اقول لك : لو بقيت انت وحدك من شعب فلسطين فينبغى ان تظل هناك وتغرس زرعك فى الارض . فى الرسالة التى ستصلك بعد يومين بشرى ازفها لك . لـن اقولها الآن . لكننى اقول لك : سأراك . سنعيش معـا . انـا وانت وسلوى . قبلاتى .. الى اللقاء .

حبيبتـك
سـابينـا

برلين فى ٢-١١-١٩٧٠

وضحك .. ثم تطلع حوله . كانت سلوى طيفـا يزوره فى كل آن . وامتدت يده الى كتاب . فتحه واخذ يقرأ . ازدادت ضربات قلبه ضراوة ..

ــ وقتل قابيل هابيــل ــ

دمشق

ماء جديد للنهر

محسن اطيمش

في الطريق اليك ، رأيت الحدائق موصدة
ورأيت المياه ثماراً من الخوف والدهشة ،
أشرعتُ صدري
لعل العصافير تأتي ، لعل هواء غريباً
سيكتب باللون تاريخ يوم
نسيته الحقول ، وهاجره فرح دائمٌ
كنت اسكنه
كان كالجلد يسمعني ، اذ يكون الكلامُ اختلاساً
في الطريق اليك ،
رأيت الحدائق سيفاً وكفاً
ورأيت المدينة أضيق مما تكون عليه صباحاً
فغادرت شوقي
وغادرني رجل كنتأعرفه ، يتوهج فياللحظاتالادق،
فى الزمان الذى يصبح الهمس فيه نواقيسَ مشرعةً
وقتها لم اجدْ اى شيء يقالُ
الحدائقُ سيفاً وكفاً
وبين الحديقة والسيف ، غادرت شوقي .

. . .

في الطريق اليك ، تكون السنين التى أقفرت
والسنين التي ربما تقفر
عيوناً من الصدف القادح
تكون كُراتٍ على الماء ، ريحـاً
فهل أصحر الصمت ، لي واحة
ونبات من المدن المتطاولة العهد ،
تثمر فيهـا الاساطيرُ
يسقط درع ، وتسبى نساء
وتنهض بادية ورحيلُ

. . .

في الطريق اليك ، رميت التواريخ
جلدي هناك ازارٌ
وللرمل في منكبي تاجه الذهبي
وبيني وبين ومي لغـة
لست اعرفهـا
مذ عرفت الطريق اليك

. . .

شاهدي اعتزل الان ،
غير ان الذي حملته النوارس انكرني
هل تكون الشهادة الا الحضور

. . .

صامت ، أي صوت تكدس فيَّ
واية أيدٍ
تمر على جسدي بارتخاء
دونما ضجةٍ
كسماء من القش ، معلنةً
أن للعشب ان يتطاول في الجسد الميت ،
للريح ان تتلون ،
كنت اوافق ، وليتته
الصخب الدائم المعرشَ في الروح
كنت اوافق
أن امنح العشب بدئي
والريح ، آخر ما أثمرته المسافات
جاء الطريق اليك امتدادا
وفاتحة ونشيدا

. . .

الكتابات لن تمّحي بالطقوس
ايها الواقف عند المداخل ،
هل خطوات غريبة
كفاصلة في الطريق
اذ تتناسل هذي الجسور تكون المياه
اشدّ انزلاقاً ؟
فهل تقف الكلمات ؟
انها سجنك الابديّ ، وحصنك أيضا
قلْ لنـا .
اذ تسافر في حلم الآخرين
او تسافر في غرف مقفلة
أية أشرعة خطرت ؟
هل الموت أبيضْ ؟
أبنى عشه فوق رأسك ، هل صرت فزّاعةً للطيور ؟
ايها الواقف عند المداخل
صدأت حولك الرياح

لقاء مع عبدالحق فاضل

اعداد : محمد الجزائري

يغترب الانسان عبر الوظيفة أحياناً ، وعبر الترحال القسري ٠٠ ومع ذلك ، فاذا كانت بعض أسفار الرجال قد عمقت تجاربهم ، فقد أبعدت آخرين عن النبع الثقافي الذي ارتشفوا منه زادهم ورحيقهم ٠٠

وفي الغربة تمتحن الرجال ٠٠

والرجل الذي نتحدث عنه ومعه هنا ، واحد من رواد القصة العراقية ، أرسى معالم قصة كتبت منذ الثلاثينات ، وكان أول ما استهواه نظم الشعر في الصبا ، وكل فكرة كان يود التعبير عنها تتشكل في قصيدة ٠٠٠ ومع الزمن صارت القصة أو الاقصوصة تأخذ مكانها الى جانب القصيدة ، وأخذت تتقوى هذه وتضمحل تلك ، في وقت ما كان يمارس الاثنين معاً ، وسوية ٠

وبسبب ظروف الخدمة خارج العراق والانعزال عن البيئة العربية عامة والعراقية خاصة ، تضاءلت القصة أيضاً ٠٠

« وفي أثناء خدمتي في ايران تعلمت الفارسية وترجمت رباعيات الخيام شعراً عربياً وقدمت لها بدراسة عن أدب الخيام أفصحت فيها عن آراء خاصة لي بالخيام ورباعياته ، وقد طبعت بكتاب باسم ثورة الخيام » قال الاستاذ عبدالحق فاضل الكاتب العراقي (من مواليد بغداد) ، ومن عائلة موصلية ، نشأته في الموصل أيضاً ، أنجز الحقوق عام ١٩٣٦ ٠٠

وله المؤلفات التالية :

— مجنونان عام ١٩٣٩
— مزاج وما أشبه (قصص عام ١٩٤٠)
— حائرون (قصص عام ١٩٥٨)

وهي أقاصيص سبق نشرها في مجلة « المجلة » التي كان يتولى تحريرها ٠

— طواغيت « قصص » عام ١٩٥٨ انتهى غلافها قبل ثورة الرابع عشر من تموز بيومين !
— « مزاح وما أشبه » أقاصيص تمثل الصراع بين الاشخاص وبين البيئة وقصة « زواج عصري » وهي الاخيرة في المجموعة يواجه فيها البطل ظرفاً خاصاً متجاوزاً عبر الزواج ــ شكليات المجتمع وتقنينه ٠٠
— ثورة الخيام (١٩٥٢) طبع في القاهرة عن لجنة الترجمة والتأليف والنشر ٠
— أربع نساء وثلاث ضفادع ــ مسرحية ٠
— مغامرات لغوية ــ كتاب ٠
— وآخر كتبه « هو الذي رأى ٠٠ » وهو كتاب يتضمن تحويل ملحمة كلكامش شعراً عربياً ، مع دراسة عن الملحمة والمؤلف المجهول ٠٠٠ وقد صدر عن دار النجاح في بيروت ٠

● يعتبر عبدالحق فاضل ملحمة « قلقامش » ــ كما يلفضها ــ اعجوبة العالم الثامنة ، وهي أهم تراث بابلي قدمته حضارتنا ٠

ويقدر عمرها كملحمة (٤) آلاف سنة ومؤلفها مجهول ٠٠ وهي أول ملحمة بشرية ، وفي ذات الوقت أعظم من ملحمة هوميروس بكثير ٠

« ان الملحمة الهوميروسية مجرد سرد ملحمي ، لكن ملحمة قلقامش تشكل بناء متماسكاً ومتلاحماً فهي كالذرة حين تنفلق تحدث انفجاراً » ٠ يعقب عبدالحق فاضل ٠

● **حسناً والاسفار ؟**

— زرت ايران وتركيا وايران مرة اخرى ، ثم مصر وسوريا وايطاليا والصين أخيراً ٠٠ وهي ضمن مجال خدمتي في السلك الدبلوماسي الخارجي ، كما زرت بلداناً أخرى ٠٠

● **في ترحالك هذا ما بين البلدان والكتب ، ما هو تصورك الجديد للقصة القصيرة ، عبر تجاربك وتأثير انجازات الثقافة الجديدة عليك ؟**

— قبل مدة كنت قد كتبت كليمة في مجلة الكتاب بعنوان « القصة واللاقصة » فأثارت علي خواطر يعز علي اثارتها ، ولا سيما من شباب الادباء والشعراء ، ولكنها في الوقت نفسه كانت بلسماً لجروح الجيل القديم المتألم لا من الاسلوب الحديث ولكن من هجوم ذوي الاسلوب الحديث على الاساليب القديمة التقليدية ، ولا اريد الآن أن أثير الخواطر مرة اخرى ٠٠

● **أن اثارة الخواطر مرة اخرى ضرورية ، فعبر ما كتب كان تقويم القصة العراقية الرائدة تقويماً لم يسلم من انفعالات فيما كتبه الشباب ٠ وكذلك الشيوخ ٠٠ وكأن المسألة تتعلق بمعركة خنادق ومتاريس بين الاجيال ما هو تقويمكم الخاص لهذه « المعركة » ؟**

— ما دامت اثارة الخواطر ضرورية وخصوصاً انها ضدي أنا لا ضد السائل ، فأقول وأنا على وشك مغادرة الوطن غير عارف بما سينتج عن اثارة الاثارة ٠٠

ان هذه « الحرب الخنادقية » أيضاً من الضرورات التي تفرضها سنة التطور ، لكن النتيجة المتوقعة

ستكون فيما أظن كما كانت دائماً مواءمة بين الجانبين ومصالحة بين آرائهما ٠٠ وهذا يدل بوضوح على تقديري بضرورة التطور ، لكن هذا لا يعني انني لا أعترض على أحد الجانبين ، الواقع ان تأييد التطور يعني مخاصمة الجانب التقليدي القديم ٠٠ ولكني لا أتفق مع التطرف في الحديث ، لان التطور هو غير التطرف ٠٠ والتطور المفيد هو النابع من واقعنا أدبنا وفننا ، أما الاقتباس من الخارج فلا يمكنني أن اسميه تطوراً وهو غير مفيد أيضاً اذا تذكرنا ان المجتمعات التي أعدمت القصة والقصيدة بما يعبرون عنه ازالة الحدود بين أقطار الادب واصقاعه قد تكون في بلاد أخذ منها الانحلال مأخذه ، فهذا التطور بالنسبة لهم آية انحلال ، وبالنسبة الينا آية تجاهل لواقعنا وامكاناتنا وطاقاتنا ، نشلها كلها ونمد يدنا الى غيرنا ٠٠

توجد نقطة اخرى وهي أن بعضهم يظن أن هذا الاسلوب الحديث ثوري ، أنا شخصياً اعتبره مضاداً للثورة ، لان الافكار الثورية تتطلب أحسن الاساليب القادرة على تبليغ الفكرة وايصالها واضحة الى القراء ، على حين أن هذا التلاعب بالالفاظ وتعمية المعاني وتضييع التسلسل الفكري والزمني (بالاضافة الى ما فيه من اسراف في البهرج والزينة وتقتير في الجوهر المطلوب ايصاله الى فكر القارىء ونفسه) فيه تضييع للمعنى نفسه ، واخفاء لرونق الجوهر المعروض على قلته ٠

● **عنصر الايصال والتوصيل بين المضمون وعبر الشكل الفني المطلوب ، وبين الجمهور المتلقي ، مسألة من الضروري أن تتوفر في الاثر الادبي والا تسقط القصة ، في الاغراب والايهام وهذا مضاد للثورية ، فالقصة يجب أن تعطى وتمنح قيمها للجمهور المتلقي بما يخدم قيم العصر والانسان وفي ذات الوقت تحافظ على فنيتها ٠٠**

— أجل ٠٠ لقد تحدثت عن القصة من اليسار (غوركي) الى اليمين (كبلنج) واذا أردت أن تعرف ما في الشيء من خير وشر فعممه كما يقول الفليسوف «كنت» ٠٠ ونحن نرى أن القصة هي التي تواجه الجمهور فأما يرفضها أو يتبناها ٠٠

● **حسناً ٠٠ اذا كان حكمكم على القصة الجديدة بهذا المنظور فما هي قراءتكم للنتاج الجديد ؟**

— أعترف بأنني لا أستطيع ان أقرأ ما لا أفهم ، وفي كثير من الاحيان عندما تعرض لي قصيدة أو أقصوصة أذوقها كما يذاق الحساء ، فاذا لم يعجبني تركته لشأنه ، ويحدث هذا معي مع كثير من القصص ، أقرأ أولها أو وسطها فلا أجدني أفهم أو أستحسن ما أقرأ فأتركها لصاحبها ٠٠

● **اذن ، لو عاودتم كتابة القصة القصيرة حالياً ، فما هو التشكيل الفني لموضوعات قصصكم ؟**

— قلت مرة ، انني كثيراً ما سئلت عن طريقتي في كتابة القصة ، كأنما أنا أدرى بذلك من غيري ٠

أنا أكتب والطريقة تصنع نفسها ٠٠ ولو اني داومت على الكتابة لتغير أسلوبي من غير شك ، لكني لا أستطيع أن أقرر ما هو الشكل الذي كان سيظهر فيه اسلوبي ، انما لاحظت فرقاً كبيراً بين الجزالة التي اتسم بها اسلوب كتابي « ثورة الخيام » واللاجزالة التي طغت على اسلوبي في كتابتي كتابي الاخير « هو الذي رأى »

الفرق بينهما فرق عشرين سنة !

● **مجنونان ادرجت ضمن موضوعات نقاش طويل حول رواية « اللعبة » ليوسف الصائغ ، ودخلت في باب المقارنة مع رواية الكاتب الاذربيجاني (انار) ـ « التلفون » ماهي العقدة التي اعتمدتها في بناء «مجنونان» كعمل قصصي ؟**

— فيما يخص « اللعبة » لا استطيع أن أقرر الاقتباس أو الاستيحاء ، (وأنا أرجح الفكرة الثانية) أن عقدة « اللعبة » مستوحاة وليست مسروقه من « مجنونان » وان كانت مستوحاة فعلا فاني ليسرني أن صنيعي الادبي المتواضع هذا قد ألهم أو يساعد في بناء صنيع أدبي آخر وأنا شخصياً كغيري من الادباء والفنانين نتأثر دائماً بما نقرأ ، ولا سيما الجيد منه ، فأن لم نتأثر ونستفد فكأننا لم نقرأ ، وذلك شأن سواد القراء الذين يستهلكون ولا يملكون الموهبة ليكونوا من المنتجين٠٠

● **وهل مسرحت « مجنونان » أو ترجمت ؟**

— كثيراً ما مسرحت « مجنونان » وقدمت في ألوية العراق رغم ترجمتها الى الفارسية ومسرحت هناك سنة ١٩٤٩ ٠

● **ومن ترجمها ؟**

— عبدالهادي الخالدي وهو عراقي ساكن في ايران ٠

● **اذن لربما استوحى « آنار » عمله من « مجنونان » لان الاذربيجان يقرأون بالفارسية وربما وقعت « مجنونان » في يد « آنار » ٠٠ وهذا يعطينا استنتاجاً جديداً وهاماً ، ان آنار تأثر بالادب العراقي ، وليس العكس ٠٠**

— ٠٠٠٠

● **حسناً ٠ استاذ عبدالحق ، ولماذا اتجهت للمسرح ، فكتبتم « أربع نساء وثلاث ضفادع » ؟**

— حين كتبت هذه المسرحية لم يكن قصدي أن أكون كاتباً مسرحياً ، وانما أن اعرض آراء لي في الانسان المعاصر والانسان كانسان ٠٠ في كل العصور ٠٠

وقد توصلت فيها بدون أن أقلل من أهمية العامل الاقتصادي الى أن العامل الاكبر هو كونه حيواناً لا يزال يتصرف بغرائزه ومخيخه الذي يحمل التراث الحيواني من عدوان واستئثار ومحاولة خطف ونهب ما لدى الآخرين مع تجاهل لحقوق الغير ..

وان كان الافراد قد هذبتهم البيئة كما روض أصحاب السرك بعض الوحوش فأن الغابة الدولية لا تزال ترتع فيها دول تتصرف بدوافع الغريزة العدوانية الحيوانية الانانية ، لا بدافع العقل ، ومن هذا يتضح انني لم أقصد أنأ كتب مسرحية من الفضائيات التي كثرت في هذا الجيل ، وانما أن أنقل الانسان المعاصر الى القرن الثلاثين وأجعله يلتفت الى الوراء ليرى نفسه من مسافة ألف سنة بعد تجريده من المؤثرات المختلفة التي تزلزل صحة حكمه على الاشياء المحيطة به والمتشابكة مع مصالحه وعقده .

● **الا ترون ان المسرحية هي تكثيف لتجربة الاديب عبر ممارساته الفنية والحياتية السابقة ؟**

لذا فهي تكثيف للمواقف والاحداث والفلسفات معاً ؟

— أؤيد ذلك ولا سيما اني كنت ميالا دائماً في أقاصيصي الى ابراز نفسيات الشخوص وأفكارهم من خلال الحوار بينهم .. و « مجنونان » بالذات طغى عليها الحوار الى حد انها أصبحت شيئاً بين المسرحية والقصة « مسـ ـ قصة أو مسـ ـ رواية » .

● **يعني ان ادعاء توفيق الحكيم بأنه أول من انتج « مسرواية » في الادب العربي الحديث ، خاطيء ومتخلف ؟ أي أنكم سبقتم توفيق الحكيم في ذلك .**

— .... أترك ذلك للقراء !

— ثم (يعقب عبدالحق فاضل) أظهرت هذه النزعة في اقصوصة « بين وزيرين » والتي كانت كلها حواراً تلفونياً بين شخصين ..

ثم كتبت قصة « القاضي العادل » قاضي الواقواق — التي اتخذت شكل المسرحية فعلا ، وقد نوه بذلك الاستاذ عبدالآله أحمد في كتابه « نشأة القصة وتطورها في العراق » وأدلى بنبوءة سرعان ما تحققت عند ظهور مسرحيتي « أربع نساء وثلاث ضفادع » اذ كان قد قال : « ربما سيكتب مسرحية » وعندما قال ذلك كانت المسرحية مكتوبة فعلا منذ ١٩٦٤ ولم يتهيأ لي طبعها الا بعد خمس سنوات .

● **ولماذا اتجهتم الى دراسة وبحث التراث الشعري وتحويله شعراً ، هل هي عودة الى النبع ، أم ماذا ؟**

— في الواقع ، لي عود بين حين وآخر الى الشعر .. ففي أواخر سنة ١٩٦٣ نظمت قصيدة تعمدت أن تكون عمودية بمعانيها التي أظنها عصرية لحد ما .. حتى انني وصفت فيها حالة قريبة الشبه الى بيت المتنبي ، (تكسرت النصال ..) :

كيف حالي وهل لحالي حال
زورق غائب وشط محال
انقذتني من الهموم خطوب
وشفاني من الخيال خيال
تلك حالي، حسبي وحسب جراحي
ان طبي من الجراح نصال

وهذا بيت فيه ايحاء :

وصلاتي غدت رماد أريج
ذاهل فيه همسة لا تزال

وقد نشرت هذه القصيدة في الآداب ..

اذن فالشعر وان كان كامناً لكنه يظهر بين حين وآخر « فيه همسة لا تزال » .

واما ملحمة « قلقامش » فأني لا أعتبرها شعراً لي وانما هي ترجمة لشعر غيري .. اما شعري فهو ما ينبثق من نفسي وينبجس من مشاعري ولا يستبعد ان أنظم في المستقبل بضع قصائد اخريات في أزمان قد تكون متباعدة .

● **الغربة تكون حياة الفرد وربما تغير تكويناته الفكرية والنفسية ، فماذا أثرت عليك الغربة ؟**

— والشيخ لا يترك أخلاقه حتى يوارى في ثرى رمسه فلم نستطع حتى الآن أن نتجرد من حسناتنا وسيئاتنا ، ولكن الغربة ، غربتي في المغرب — مثلا — ليست جديدة لاني دخلت السلك الدبلوماسي الخارجي في بداية عام ١٩٤٠ وقضيت معظم هذه المدة خارج العراق ، حتى أصبحت الغربة وطناً ثانياً لي .

الغربة اضافة لما تحققه البيئة وتوسيع التجارب ، وكل فرد يستفيد منها حسب مؤهلاته ومزاجه ..

متتاليات غير متكاملة

• سعد محمد علي

انا انسان منعزل . كنت اعايش الاشياء عن بعد . حالما اجدني خارج عالمي الخاص ، اعود فاحتمي به ثانية داخل غرفتي التي دخلتها قبل قليل . لم اعد ارغب في التفكير بما حولي ، او مجابهة الاشياء الا في تلك اللحظات النادرة التي اكون خلالها بعيداً عن اهتماماتي . كل ما يربطني بمن حولي في البيت يمثل لدي ظلاً باهتا يلازمني عن بعد اثناء حركتي في الخارج حيث يبقى شعوري في تعامل متواصل مع كل مايتيح لي مجال التأمل وسط الهدوء الذي افتقدته .

منذ ايام وانا احس بشيء كبير ينهار في داخلي كلما عاودتني ذكرى والدي الراحل الذي خلف لي عالماً آخر فصلني عن تطلعاتي ورغباتي التي اخذت تتضاءل ، فيعاودني نفس ذلك الشعور المحزن الذي داخلني يوم مات ابي . اي فرق بين التعلق والخلاص ؟ ترجرجت صفحة الماء الساكنة ، تحركت الاعماق ، تولدت اهتزازات كثيرة متتالية ، انشطرت ، اختلطت ، واخيراً برزت على السطح بقوة لا تقاوم ، مخلخلة ذلك الهدوء القديم ، تاركة في النفس رغبة لانتظار شيء بعيد ، غير محدود .

بت اترقب اللاشيء ازاء شبح الموت الذي يتجسد في ذهني اثر كل استغراقة تعيدني الى علاقاتي السابقة بما حولي . تلك الاستغراقة التي ماتلبث ان تحيل زمني الحاضر الى لحظة هائلة تتمزق بعدها كل رغباتي واهتماماتي التي عايشتها ، والتي كانت تبعث النشوة في نفسي اذ انطلق بخيالي نحو اجواء بعيدة طالما حلمت بها ، وخططت لتحقيقها رغم عدم قدرتي على الخروج ثانية من البعد المتمثل في المساحة المربعة لغرفتي حيث الموسيقى والهوايات وبقية من تحف نادرة تذكرني بسفرة قصيرة جبت خلالها سطوحاً جليدية ملساء بعيدة تبدو الان محصورة في مساحة اللوحة المعلقة امامي .

استلقيت على اريكة صغيرة بعد ان ازحت ستارة النافذة قليلا اذ دهمني الضيق ، فالقيت نظرة طويلة متعبة على ارض الحديقة النائمة تحت ظلال المغيب ، استرخيت اكثر في مكاني ، وجعلت ارنو الى الخارج عبر النافذة ، وبعد قليل ربما سأخرج الى الصالة حيث امي واخوتي الصغار بانتظار الجارة العجوز التي لاينفك خيالها يلاحقني باصرار .

لحظة هائلة تلك التي مات فيها ابي . وقتها تماثل امامي الحاجز الذي كان يقوم كحد فاصل بين ما انا عليه وبين ما اتطلع اليه . من البيت الى المستشفى ، ومن المستشفى الى المقبرة حيث وقفت والاصدقاء نلقى نظرة وداع على الانسان الراحل ، تحت سماء مثقله بغيوم الكابة التي كانت تفور في داخلي . لحظتها دهمني هذا الانهيار المفزع ، وافتقدت ما كان يربطني بعالمي ، ففامت معالمي . تلاشت الظلال ، واتخذت المرئيات شكلا آخر ، وبدا ان علاقتي بالاشياء سوف تكتسب لوناً آخر ، فكنت احاول طوال الطريق ، من المقبرة الى البيت ان ابتعد بذهني ، مرغماً ، عن اهتماماتي التي بدأت تتحول ازاء هذا الغموض الى اوهام كانت تختلط في رأسي مع ظلال الليل . كان الطريق خالياً الا من صديقين او ثلاثة لوالدي ، وكنت انا في وسطهم ، خطواتي ترافق خطواتهم بينما اذناي تلتقطان بعض كلمات العزاء التي كان احدهم يوجهها لي من وقت لآخر. كان الليل بارداً ، وكنت اتوق لأول مرة – لست ادري لماذا – لما سأراه في البيت ، فكنت اتخيل صورة الجلسة التي ستعود لتضم اخوتي وامي والجارة العجوز التي تربطها واياهم حكاياتها العتيقة حول السلاطين والجن والعفاريت ، والتي ما ان تبدأ بسرد احداها حتى تلتصق نفوسهم بنبرة صوتها الواهن ، وتلتقط آذانهم كلماتها السقيمة بدقة متناهية ، بينما يرسم لهم خيالهم اجواء تلك الخرافات التي ما حاولت يوماً ان اشاركهم الاستماع اليها الا من بعيد .

• • •

البارحة جلست فعلا معهم . لست ادري كيف وجدت نفسي بينهم . أهي رغبة ، المشاركة والكشف عن خفايا الكلمات القديمة المحنطة ، ام هروب من الهوة الغائرة في الاعماق حيث تخلخل التوازن فانفصل الداخل عن الخارج ؟ جلست على اريكة عند طرف من الصالة ، قبالة امي التي كانت هي الاخرى تنصت باهتمام ، ربما في محاولة منها للابتعاد عن ألمها الخاص ، رغم الشرود الواضح في عينيها ، وقد احاطها السواد الذي امقته ، في حين كان اخوتي كعادتهم يلتمون حول منقلة الفحم التي يشيع الدفء من جمراتها المتقدة الحمراء . تلك الالتماعات الحادة ، المنبثقة من باطن الجمرات كانت تشد انتباهي فاتناسى مجلسي ، وابتعد بذهني عن كلمات العجوز التي ما تلبث ان تسقط في اذني ، فانتبه بصعوبة : انها مازالت تدور حول محورها القديم الثابت . تماماً كذاك الوتد المغروز في قلب الصحراء حيث لابد من اقتلاعه ، لأن زمناً طويلا قد انقضى دونما عطاء سوى الجفاف والعقم والزوال . الوتد مازال محاطاً باللاشيء ، بينما العجوز ملفعة ابداً بالسواد الذي عهدته منذ رأيت نفسي ازاء الاشياء ، وهي تحكي عن حياتها وعلاقاتها مع الناس ،

بينما العيون تشخص نحو هيكلها القاتم في ترقب وتمتع بالغبن . كعهدي بنفسي ورغم المحاولة ، اجدني راغباً لأن انظر الى داخلي : هناك في فراغ الهوة السحيقة يكمن تساؤلي : ماذا لو انتزعت هذا السواد ؟ بودي لو افعل فاضيء الزوايا المبهمة اللون، واسكب الضوء على الوجوه، ثم ازيح هذا الهيكل عن دربي فاتخلص من عقم الحكايات رغم تعلق الآخرين بها .

منذ سنوات وانا ارصد ما حولي من معالم . في البدء نظرت عبر مجال ضيق علي الرؤية فانكمشت حركتي رغم اتساع المساحة المحيطة بي ، وبقيت ارنو الى الافق البعيد المغشي بشيء كالضباب يحجب الضوء الساقط على الجوانب حيث مايلبث أن يتلاشى بينما الارض تمتد وتنبسط كصحراء بلا حدود ، وانا ما ازال ادور دون القدرة على تخطي ما يعيقني عن تحقيق رغبتي .

حاولت البارحة ان اكون معهم ، لكنني لم استطع. الهيكل امامي ، السواد يغطيني ، هالة الغموض تحيطني، الكلمات تسقمني ، بينما آثار الرغبة مازالت تذكي انتباهي ، فاحس بذلك الشيء غير المحدود الذي لم استطع التوصل اليه بعد ، فلا يسعني الا ان آخذ مكاني في غرفتي حيث اعود الى نفسي بعيداً عن الخارج .

* * *

الانهيار يهزني ، ويكاد يرعبني ، فأتوق للتخلص من مشاعر الكآبة التي تتفجر في داخلي . لا اشعر ، على غير عادتي ، باي ميل لتأمل اللوحات الكثيرة المحيطة بي ، او سماع الموسيقى التي كنت احلم معها باجواء بعيدة . لقد تجذر الحزن ، وفقد التوازن ، وغدا البحث عن الخلاص عملية مؤسية في مكان ذي ابعاد ضيقة . ما هذا الشعور الذي يعاودني ، أهو حلم ام خيال ؟ أذكر اني ذات يوم ، تخيلت نفسي ممتطياً صهوة جواد ابيض كان يجري بسرعة خارقة وسط ارض اشبه بالصحراء . كنت يومذاك احسني كالطائر في سماء عريضة ، ليس امامي شيء ، لكنني احمل معي كل الآمال والامنيات ، فلا يخطر ببالي ما يعكر صفو لحظاتي . واثناء تلك الانطلاقة تراءت لي من بعيد ربوة عالية مثل تل صغير ، ولما كان شعوري بنشوة البداية اقوى من محاولة الارتداد او التوقف فقد مضيت في طريقي دونما تردد ، وحين صرت بالقرب من المرتفع قفزت بالحصان عالياً ، غير ان المسافة كانت اقصر مما يجب ، فكبا الحصان ، وهويت دون ادنى مقاومة . ومنذ ذلك الوقت وآثار تلك السقطة تعاودني ، فتعيدني الى حدود غرفتي حيث بقيت استمريء العزلة، واعايش بقايا حلم اراني من خلاله مهيئاً للرحيل دوماً .

* * *

متى جاء الليل خرجت العجوز من بيتها متجهة نحو بيتنا .. لاتتاخر مهما كثرت مشاغلها ، فهي تعلم ان الآخرين بانتظارها ، لايمضي ليلهم الا وهي بينهم . قالت ذات مرة انها دائماً معهم ، سواء أكانت حاضرة ام غائبة . والبيت الصغير الذي تسكنه لايبعد كثيراً عنا ، وبعد قليل سيتناهى الي وقع اقدامها البطيئة وهي تجرجر نفسها بعسر الى الداخل . وكعادتها ستمر من جانب غرفتي الى الصالة حيث تجلس على البساط ، تلملم اذيال عباءتها بالقرب من المنقلة التي ينتظر حولها الاطفال . ماهذا الالتصاق الحميم بينهم ؟ تساؤلي عن السر يلصقني به اكثر ، وكأن للجذر امتدادات تلتف حول الجسم بشكل محكم لاخلاص منه مادامت العتمة تخيم على الارواح الزائلة والباقية . حتى في المستشفى كانت تلتف حولنا ، لم تبرح غرفة ابي . لازمته ليل نهار . عالمان متقابلان لا انفصام بينهما ، العالم الراحل ذو الجذر النازل الى الاعماق ، والعالم الآخر ، المتمثل بهذا الهيكل الذي يهرع اليه الآخرون . وحين لم اجد مكاناً لي بينهما تركتهما في جوف الصمت ، واخذت امي وخرجت بعد تردد ، فبقيت العجوز ترقب الجسد الضامر الذي كان يهتز تحت قوة الموت . وفي الممر المحاذي للغرفة ارتمت امي على مقعد بجانب الباب ، فجلست الى جانبها ارقبها وهي ترنو الي بذهول . استسلامها للنهاية منحني تعاطفاً حميماً ، فاحسست بوجودي وسط خلاء الممر الطويل الذي كان يبدو بلا نهاية . وفجأة صوتت العجوز من مكانها ، فتخلخل السكون المطبق ، واتبلعت الخوف ، وسرعان ما انسدلت العتمة على المرئيات التي راحت تتمايل امامي وتدور كأشباح خلف ستارة الهلع والحزن.

لم استطع البارحة ان ابقى معهم . تركتهم رغم المحاولة التي اخرجتني قليلا من دائرتي الخاصة . لابأس من المحاولة ، غير انه حين تستحيل الاستمرارية تفقد الرغبة ، فتنعدم لذة المحاولة . لم استطع ان اتناسى . تركتهم ودخلت في غرفتي حيث احتوتني العزلة . ورغم العزلة فاني ادرك الان جيداً ذلك البعد الفاصل ما بين الداخل والخارج بشكل يقربني اكثر من اهتماماتي . سأحاول . اجل ، فهناك ما يدفعني لاستجماع رغباتي : لوحات منجزة واخرى غير منجزة مبعثرة على الارض الى جانب الاسطوانات التي لم تنتزع اغلفتها بعد ، كتب كثيرة تعلوها طبقة خفيفة من غبار الايام التي تركت في نفسي ميلا الى التأمل والانتظار. وها هو الليل يضفى على الحديقة لوناً مريحاً يدعوني لأنتباه جديد ، بينما الضوء في الخارج ينعكس على سطح العتمة في الداخل ، فتتراءى المصابيح الممتدة على سماء شارعنا كأشكال تتسع وتتغير متخذه ابعاداً عريضة تمتد على الجانبين . سأفتح نوافذي ، وانزع الستائر ، واضيء المصابيح ليختلط ضوؤها بتلك الالتماعات الحادة التي مازالت تشد انتباهي الى اهتماماتي التي ستحدد ولاشك ملامح صورتي التي لم تكتمل بعد .

كلمات للصحراء

رزاق ابراهيم حسن



في رملها انازع الرحيل
اغوص في تلاله
يمسكني الرمل « حبيبي هاجروا سمائي
وأنت في عرائي
سفينة وأنت في القرار
قلب ، تمسكت به ، وقام من دمائي
من لي اذا هجرتني ، من يوقظ القتيـــل ؟ ؟
ويحمل انطوائي
على شفاهي ، أو يعريني من الحياء »

× × ×

بيني وبين رملها دهور
تلبسني أقنعة ، تخرج من رغابي
رائحة ، تنكرها مدائن أنتسابي
بيني وبين رملها جسور
قامت على البكاء ، شدتني الى غيابي
واسترخت الجزائر الشوهاء
ليلا قاتم الحضور ٠
على رؤاه انتزعوا أصابعي
على صداه اوقفوا منابعي
ولقنوني أن أرى ما يجهل اغترابي
وسيروني غربة مجهولة العذاب

× × ×

في رملها الصحراء
تسيل حولي عطشاً والماء
يسيل طاعوناً على رحابي
يعبره الاعـــــداء
يقتسمون الجزر الغرقى من الاصداء
ويعبر ارتيابي
في مدن الغيب ، وراء العصر الجداب

× × ×

حبيبتي ايتها الصحراء
لقد رحلنا وهجرنا ريحك العذراء
وقد شربنا وأكلنا لعنة الأنباء
وقد تسربنا ضحايا الجوع والندامه
حتى تلاشينا ، عرفنا خيبة الاسماء
فعلمينا نكهة الرحيل والاقامه
وعلمينا كلمات القيظ والشتاء
نقيم في عينيك قاع الحب والأبد
نمتد في الجسد
خارطة تمتد حتى تتساوى الارض بالسماء

مسرح تشيكوف

رونالد بيكوك

ترجمة :

عبد الوهاب الوكيل

لتشيكوف فن رقيق مهذب • ومن العجب ان ينجح كاتب فى رقة تشيكوف فى الفن المسرحي الذى كان فيما مضى يعتمد على العقد القصصيـة المعقدة والمشحونة بالانفعالات القديمة ، وعلى الحوادث العنيفة والشخصيات الروائية ذات الاندفاع الشديد والحركة الديناميكية وهو قليل الاهتمام بالقواعد المسرحية ، يقتنع بالاساليب العامة العابرة فى التعبير عن الحركة وبلوغ الذروة • فمن الخطأ ان نقول بان مسرحياته خالية من الحدث المسرحي • فان شيئا ما يجري فيها على الدوام وهذا شيء عظيم جدا من الناحية النفسية • فالخال (فانيا) مثلا يفقد حماسه للحياة واذا تأملناه نراه يفقد كل ما من شأنه ان يعيد له ذلك الحماس • ونجد فى مسرحية اخرى شاعرا شابا يتأمل البرود الذى يستقبل به كاتب ناجح ديوانه الشعري ويشاهده يغرر بفتاة احلامه ثم يهجرها • وفي مسرحية ثالثة نشاهد ثلاث اخوات يجاهدن دون جدوى للعثور على معنى لحياتهن الريفية الضيقة ، ونجد في اخرى امرأة تتطلع الى املاكها ، وهى تعرض للبيع • كما تجد طبقتها الاجتماعية والقيم التى تمثلها تلك الطبقة يكتسحها عهد جديد يبدو لها سوقيا بربريا ، وهى لاتملك حولا ولا قوة ، بيد ان مثل هذه الحوادث النفسية التي يصورها لنا تشيكوف هي ذات حركة بطيئة جدا بحيث تنسخ نفسها وتصبح حالة مستمرة واحدة • فالوقوع في الحب والازمات الهيستيرية والعصبية هى حوادث متكررة بمثابة الاعراض الملازمة لتلك الحالة وهى تمثل الجانب الاعتيادي لها وليس العكس • ومن هنا كان الاثر الكبير الذي تتركه الحوادث العنيفة كتلك التى يلجأ تشيكوف الى استخدامها احيانا مثل انتحار (تريلر) ومبارزة (تيوزنباك) ومحاولة (فانيا) الاغتيال • وربما ادت هذه الاحداث الدرامية وظيفة الذروة فى المسرحيات يسدل بعدها الستار ولكن شعورنا بها ليس بذي اهمية فهو اقل هولا من الحالة التى تثيره • ان مثل هـذه الحوادث فى المسرحيات هى عادة كوارث ختامية لتطورات انفعاليـة تترك فينا اثرا عظيما هو الايحاء بالخوف • كما انها تثير فينا شعورا بالانطلاق نتيجة لانتهاء تلك التطورات ولكن تشيكوف يجردها من هذه الاهمية المسرحية فيقدم أثرها • بيد ان الحالة نفسها تبقى كما هى اذ ان وظيفتها المسرحية ليست كامنة فى ذاتها بل فى تأكيـدها حالة من اليأس المستمر •

يقول (كونستانيك تربلر) فى مسرحية (البجعة) بعد محاولته الحرة في البحث عن اسلوب للكتابة : أن اعتقادي فى ان المسألة ليست مسألة اساليب قديمة أو حديثة يزداد رسوخا • ان الشيء المهم حقا هو ان يكتب الانسان دون التفكير فى الشكل الفني مطلقا • اذ ينبغي ان يكتب لمجرد ان الكتـاب تنبعث حرة فى اعماقه :) ويمكن تطبيق هذه الملاحظة على تشيكوف نفسه لان صيغة التصميم التى وضعت فيه انما هى من خصائصه المميزة • فمعالجة للحياة هى على العموم مستقلة عن الاشكال والاسلوب التى تقرها التقاليد • وهذه احدى الاسباب التى تجعل منه كاتبا اصيلا فلا فرصة لديه بين كتابة القصص او المسرحيات • فهو يستخدم كل لون من هذه الالوان الادبية دون الاهتمام بالنظريات او الاشكال المثالية • فقد استطاع ان ينقل لنا رسالته دون الاكتراث بالناحية الشكلية المتبقية فى الانواع الادبيـة الكبيرة كالمسرحيات والروايات • ان عنصر الشكل فى كتاباته مشتق الى حد كبير من الانطباعات المتخيلة عن الخصائص الرمزية النموذجية للشخصيات والحوادث المسرحية كما انها متأثرة ببعض الالوان الموسيقية الايقاعية فهو مثلا يعد استاذا فى تصوير الحركات المنبعثة من الاحساسات الضيقة الطارئة من قلق وحـدة مزاج او حب وغرام او عطف ومشاركة وجدانية وابرازها فى تعاقب سريع عادة ، وهو على ارق ما يكون فى خلق الاجواء والامزجة لاسيما امزجة المعذبين والخائبين او الطموحين ، وهو ماهر ايضا فى تصوير مجون الشخصيات الثانوية وذلك باظهارهـا على شكل كاريكاتوري بدرجات متفاوتة وكذلك استخدام نسب قليلة من الالوان والخطوط فى ابراز الصور التى هى اقل اهمية من الاجزاء الرئيسـة واعظم من الاجزاء الثانوية ، فهى اجزاء رقيقة ولكنها بارزة فى النمط العام•

ان رقة لسانه المتناهية واحساسه بالنبرة المميزة مكنـاه من تصـوير ينم عن شعور دقيـق بالحياة لشخصيات تفتقر فى نواح عديدة الى الحياة او على الاقل النشاط والحيوية • ان بعض شخصيات (الخال فانيا) و (الاخوات الثلاث) و (بستان الكرز) تتمتع بذكاء حاد كما ان بعضها يمتاز بالغباء ولكن جميعها تقريبا عديمة الاثر • اما اولئك الذين يتمتعون بنشاط وحيوية كالطبيب الدؤوب (استروف) صاحب التصاميم فىالعمل والبناء ، و (اولكا) مديرة المدرسة فانهم يشعرون بان قواهم بدأت تخونهم وان الفشل نصيب كفاحهم فان ما يتبقى من الحيوية عند هذه الشخصيات انما يغذي جذوة نحيفة صغيرة من الشعور الذى احترقوا به • فان كانت

أرواحهم قد فقدت حيويتها فهي ما تزال أرواحاً ، وان انعدمت فيهم رغبة الاعتداء فقد بقيت شخصياتهم كما هي وان فارقتهم قوة الارادة فانهم ما فتئوا يحسون بها ويعلمون بضرورتها شاعرين فى الوقت ذاته بانهم لا يملكونها ويساهم فن تشيكوف كلياً في خلق هذه « الحياة المسلوبة » وذلك الشلل المرتعش ٠

ويبرز تشيكوف شخصياته اثناء تجردها من مشاكلها فمشاغلها اليومية ونشاطاتها والتزاماتها المهنية — حيثما يكون لهم التزامات — ليست مهملة ٠ بل انها مهمة فى كونها الاساس العريض لحياة رتيبة خائبة وخالية من الاهداف ٠

وعلى العكس من ذلك تماما يقف عالم « ابسن » بشخوصه المنغمرة فى شؤونها الخاصة ومشاريعها وصحفها ورؤساء بلديتها ومجالسها ورجال دينها ٠ فالحياة العامة والتيارات الاجتماعية المتضاربة تحدثنا بعدد هائل من الشخصيات الروائية والاحداث الروائية ٠ ولكن تشيكوف كان يتجنب ، وهو يختار مشاهده الروائية ، ضجيج الحياة العملية ، كما كان يبرز شخصياته دون ان يأبه بقوانين المسرح الصارمة ومن ثم يوقفنا على دخيلة انفسها فهو يهبط عليها اثناء اوقات الفراغ فيجدها لا فى حالة الانهماك الكلي فى العمل واداء الواجب او تحقيق غاية من الغايات التى تدفعها اليها الاسباب العملية وتحدوها نحوها الاثرة الحيوانية ٠ بل يبرزها فى صورة رجال ونساء لها ارواح تحس بها وتبدو عليها انها فى حالة من الانتظار تسبق التحولات الكبيرة على كل ذلك على الرغم من ارادتها المشلولة ٠ ومن خلال اطلاق حرياتهم بهذه الصورة من جميع القيود التقليدية المألوفة فى العمل والكفاح الاقتصادي يظهر لنا تشيكوف جوهر الشخصية الخالصة ويقوم بتحليل شخصياته بغض النظر عن مكانتها الثقافية أو منزلتها الادبية وسواء أكانت غريبة الاطوار أم وقعت ضحية للملل ، وسواء أكانت طموحة أم كانت تعاني من الاضطراب ، تعيسة ام خلية البال ، تحليلا يتناول حالتها النفسية والروحية الراهنة ٠ ولكي يحقق هذه الغاية نراه يكرس كل امكاناته فى الانتخاب الفني ٠ فاذا ما اقتضى شكلا فنيا معينا ظهور فكرة ما بشكل عاطفي ، فان تشيكوف يحصل على شكله هذا باختيار لحظات معينة في حياة شخصياته نساء ورجالا يكونون فيها في يقظة روحية ينصتون فيها الى صوت خفي عميق ينتشلهم من العالم المادي ويغمرهم فى حالة من الاحساس بالتأثر الشديد يصبحون على حين غرة شاعرين بمشاكل ومعضلات ومعان جديدة ، أو الحرمان منها ، وكذلك عندما يكونون فى ثورة عاطفية عنيفة ٠ فهو يصورهم لنا عندما تتناهى الى مسامعهم اصداء قادمة من عوالم اسمى من عالمهم حيث الحب المتبادل والسعادة والهناء ٠ وهم بعد ذلك يقعون تحت تأثير دوافع مميزة تحملهم على تحويل احلامهم الى حقائق ٠ وهى دوافع تعمل بشكل غريب حيث انها جزء من الحلم ذاته ٠

ويهدف تشيكوف من هذا الاختيار وضع شخصياته امام المحك لاختبار طبيعة ارواحهم ٠ فاذا ما فشلوا فى الاختيار راح يهجوهم ٠ اما من نعم منهم بحس مرهف فانه يصوره لنا بحنان ورقة احيانا قليلة ٠ وبشعور جارف قوي فى معظم الاحيان كما فى حالة الاخوات الثلاث ٠

لكننا لن نفي تشيكوف حقه اذا ما اكتفينا بهذا القدر ، لانه فى الحقيقة يستخدم شخصياته فى اختباره للحياة ذاتها ٠ ففى بحثه عن لحظات الشعور الروحي الخالص ، كما سبق ان ذكرنا ، يثير فى وجدانه ووجدان شخصياته والمشاهدين لتمثيلياته تساؤلا حول المعضلة الكبرى التى يمكن ان تتصف بها الحياة خارج حدود الاغراض العملية المباشرة وهو يستخدم محكاً هو في جوهره محك جميع الفلسفات والفنون كما انه يجعل من شكله الفني المسرحي ذاته وسيلة لطرح ذلك السؤال ؟ وهذا السؤال هو الى اى حد يتعذر فصل قيم الحياة عن اساليبها فى المعيشة ؟ اى عن الصراع الاقتصادى والعمل الذى ينبغي ان يؤدى والتكيف الاجتماعي والنجاحات الاخلاقية البسيطة وهل هنالك قيم تسمو عن هذه جميعا ؟ وما هي ؟ وما هي الروح عندما تكون طليقة ٠

ان خطورة هذا السؤال يجعله فى مصاف الاسئلة الجوهرية وذلك بمجرد طرحه ، تلك الاسئلة التى ترمز الى المحاولات البشرية فى التقدم كما تشير فى نفس الوقت الى قابليات البشر المحدودة ٠ ان المزيج الغريب الموجود فى مسرحيات تشيكوف بين الارادة الملحة فى طلب الاصلاح والعمل (فشخصياته تردد دائما عبارة : يجب أن نعمل٠ يجب أن نعمل ٠) وبين الشعور بالعبث القاتل ، أن هذا المزيج حد من العلامات الفارقة ، فهو يشير الى الغموض الكامن فى ادراكنا لحقيقة كوننا عاجزين عن بلوغ الكمال وبين الشعور الشعور بان لابد من المحاولة ٠

وطالما اثار تشيكوف دهشتنا للدقة التى يصور بها حركة الحياة نفسها ٠ ومن هنا فان من بين المشاكل التى يواجهها النقد بخصوص تشيكوف هى التوفيق بين هذه اللمسة الواقعية الغريبة وبين الاثر الشعري الذى هو من الانطباعات المحققة التى تتركها فينا مؤلفاته ٠ ومن المحتمل ان يكون لاقترابه الظاهري من الواقعية ونجاح استجابته العصبية الحساسة لها من النتائج المتناقضة ما يخفي عملية الاختيار الشامل التى يقدم بممارستها عند جمعه للمادة الفنية ٠ وهو يوجه اختياره هذا باسره الى الكشف عن مثالية تعلمية فى الحياة الباطنية فشيكوف مثالي عظيم تنبثق عاطفته وروح الفكاهة عنده من هذه الحقيقة الرئيسة المهمة والتى هى ايضا مصدر هجاؤه وانسانيته والانواع الادبية المفضلة عنده وكذلك شعره ٠

واستطاع تشيكوف بهذه الطريقة المثالية خلق اناس يتمتعون بجميع المقدرات اللازمة لتحقيق السعادة والخير فلا مكان للمحتالين فى مؤلفاته ولا وجود للخبثاء فيها • اما الشر فهو يكمن فى الظل العظيم الذى يغمر الحياة بصورة عامة •

ف (تريكوري) الشقي هو اناني وليس بشرير • و (الدكتور لور) الذى يظهر فى بداية مسرحية (ايفانوف) فضولي ومعتوه وليس بشرير ايضا ولكنه مثالي ضال • واما (لوبالين) الرجل الذى يشتري بستان الكرز فهو صاحب النيات الحسنة • ولكي يحصل تشيكوف على انواع مختلفة من الشخصيات الروائية تضفي على مسرحياته صبغة طبيعية واقعية راح يستخدم نماذج سخيفة مضحكة من البشر بدلا من الشخصيات الشريرة العنيدة المألوفة •

فاشد صوره الكاريكاتورية مضاء ، كما فى «الاخوات الثلاث» مثلا هى فى الحقيقة الواسطة التى ينقل بها بعض المرارة الموجودة فى صوره العامة ، ولكنها تبرز بوضوح لهفة شخصياته الرئيسة • وهنالك ايضا بعض المناظر القريبة حقا • فمن غير المألوف ان يقبع الناس فى بيوتهم ويتناقشوا فى سعادة البشرية فى المستقبل بينما تلتهم النيران مدينتهم في الخارج ، ومع ذلك ففي وسط الخيبة بل وحتى الحركات «الهزلية» تلك يحتفظ هؤلاء فى اغلب الاحيان بنبلهم • فهم لا يفتأون على الرغم من سطحيتهم ومللهم وعقمهم وعجزهم ، ينفجرون فى اندفاع قوي نحو الحب المطلق والسعادة والمثالية والجمال سواء الطبيعي منه أم البشري • ان عبارة (اريفا) : [ان روحي هى كالبيان الذى ضاع مفتاحه] لتنطبق على معظم شخصيات (تشيكوف) • فهى تلخيص لمشاهد الحياة باجمعها • ان العاطفة القوية التى تثيرها فينا مسرحية « طير البجع » ـ وهى مسرحية تثير التأمل بخصوص الانواع او النماذج الفنية ، تتمثل فى المصير الذى ينتهي اليه الفنانان الشابان ، « كونستانين »و« نينا » على يد الفنانين الناجحين ك (مدام تربليف) المغرورة الانانية و (تريكورين) الكاتب الصغير ذي الاتباع العديدي • فكان شيئا رقيقا مثل الروح او المثالية او الحنين الى الشعر قد تهشم • اذ لا وجود للمشاكل الاخلاقية فى تآليف تشيكوف كما هى مع (ابسن) واتباعه • ولكن كتاباته حافلة بالآمال والطموح الاخلاقى • وما الضربات التي يوجهها فى هجائه الا دليل على ذلك • وكذلك الحال مع الحب من طرف واحد ومشاهد اللقاء والوداع المثيرة ، اذ ليست احزان الفراق الا نوعا من المعاناة بسبب العزلة والهجران •

هنالك فى سلسلة المسرحيات الكاملة التى خطها يراع تيشيكوف اهتمام متزايد بالدلائل الاجتماعية المتضمنة فى الحياة التى يصورها وهو ما لا نراه الا لماما فى المسرحية الاولى « ايفانوف » ولكنه ادخل هذا العامل الاجتماعي بوضوح فى (طير البجع) وهو موجود بما ليس فيه شك فى (الخال فانيا) • بيد انه يصل غاية الوضوح فى (الاخوات الثلاث) حتى يصبح اخيرا بمثابة الحدث الروائي والذى يتمثل فى قضاء طبقة اجتماعية على اخرى فى (مزرعة الكرز) حب يشتري رجل عصامي المزرعة من صاحبها الذى كان قد ورثها من اسلافه ، لكي يقتلع اشجارها ويحول ارضها الى ثكنات يقضي فيها السواح عطلهم الاسبوعية •

لقد كان المجتمع موضوع الساعة فى مؤلفات كثير من معاصري تشيكوف • بيد ان علاج تشيكوف لهذا الموضوع يتميز بظاهرة اخضاع التفاصيل التامة الى التصميم والشمول وهى صفة اكتسبها الكاتب من المثالية التى تحدثنا عنها • فمثلا ترتكز مسرحيات (هانتمان) الاجتماعية على الاهتمام فى الاوضاع المحلية ، ذلك الاهتمام الذى ينبع من حبه للبشر • اذ يصور لنا هذه الاوضاع فى اوساط الفلاحي الذين يدمرون انفسهم وذريتهم بالادمان الشديد على الكحول او بين النساجين المعدمين الذين استغلتهم وعصرتهم مشاريع الرأسماليين • ان مسرحيات (ابسن) تعتمد مشاكل محلية • فهى تعالج ازمة عائلية او عامة تكونت نتيجة الصراع الناجم عن تباين المقاييس الخلقية التى يتمسك بها الافراد باصرار وعناد • وكل من هاتين الظاهرتين ـ تصوير الاوضاع ، وتحليل مبادىء معينة ـ لا وجود لها فى كتابات تشيكوف • اننا نحس بتيارات معينة فى جو مسرحياته ، كما نقرأ نقدا لحالة اجتماعية ما فيها ، ونتوصل الى ادراك عقلي للاسباب التى تؤدي الى حصول التبدلات فى الاحوال وضرورتها ، ونتعرف على أسلوب أصدار الاحكام ونحصل على المعلومات الخاصة بما يجري فى المجتمع ويصدر فيه من أحكام اخلاقية تفرضها فكرة ما بشأن نظام قديم ، لكنه فى الوقت الذى يتجنب النقاش نراه يصور الشقاء والبؤس ، وينشر الافكار ببراعة بين شخصياته حتى تبدو وكأنها جزء من نسيج الحياة ذاتها :ـ

فيرشيفين : نعم سوف ينسوننا • هذا هو مصيرنا ولا مفر لنا منه • مما يبدو لنا جديا ثمينا وذا اهمية كبيرة سوف يصيبه النسيان يوما ما • أو انه سيبدو عديم الاهمية (يتوقف قليلا) ومن العجب اننا لا نستطيع ابدا معرفة الاشياء التى سوف تعتبر عظيمة ومهمة ، او تلك التى ستعتبر تافهة ومضحكة• الم تبدو مكتشفات (كوربيكس) و (كولومبس) عديمة الجدوى ومضحكة بادىء الامر • بينما بدت كتابات بعض المتخدلفين السخيفة صادقة ؟ وربما ستبدو حياتنا الحاضرة التى نتقبلها بكل سرور ورضا فى المستقبل غريبة وغير مريحة ولا معقولة أو نقية • وربما بدت مليئة بالاثام •

ثيوزنباخ : من يدري ؟ وربما سيدعى جيلنا هذا بجيل عظيم وسيذكر باحترام • فليس عندنا الان غرف للتعذيب ، ولا احكام بالاعدام ولا غزو دائم • ومع ذلك عما اشد الشقاء منه •

سوليوني : (بصوت عال) تشوك • تشوك • تشوك • ان الكلام عن الافكار والمعتقدات من وسائل الكسب عند الطبقة المرفهة •

ثيوزنباخ : ارجوك يا (فاسيلي فاسيليفيج) ان تدعني وشأني •• (ينهض ويجلس فى مقعد آخر فهذا الحديث يجلب الملل فى النهاية) •

سوليوني : (بصوت عال) ، تشوك • تشوك • تشوك !

ثيوزنباخ : (مخاطبا فرشينين) ان الشقاء الذى يلحظه المرء الان ــ وما اكثره ــ يدل على ان المجتمع قد وصل الى مستوى خلقى معين •

فرشينين : نعم • نعم بالطبع •

تشيبوتكن : لقد قلت توا ايها البارون ان عصرنا هذا سيوصف بالعصر الزاهى رغم كل ذلك • ومع هذا فالناس فيه صغار (ينهض)انظر كم انا صغير !

ان الصورة التى يرسمها تشيكوف تمثل الحالة الاجتماعية باكملها • ولكنه يرسمها من خصائص الافراد العديدة وهذا يفسر لنا الحياة التى تبقى بها • انالموضوع كما يبدو من احدى نواحيه المهمة ، هو مزاج المجتمع وفى داخل هذه الفكرة الرئيسة يقدم لنا المؤلف عالما يطفح بامال وطموح البشرية ، جهاد حقدها خيبتها ونجاحها ، طيشها وحكمتها • ولقد صيغت هذه الصورة باسلوب فيه الكثير من التعميم حتى ليستحيل على المرء التمحيص الدقيق فى مدلولاتها الاجتماعية • فهناك ما يدل فيها على اللانهائية التى تجعل منها صورة للحياة البشرية فحسب• وتعتبر مسرحية « الاخوات الثلاث » خير مثل على ذلك • واذا كانت صفة الشمول والعمومية المحك الاخير للعمل الفنى الخالد فان هذه المسرحية سترقى الى مصاف مسرحياته العظيمة وعلى العكس فان (بستان الكرز) بموضوعها الاجتماعى البارز ، عبارة عن توضيح ماهر لكيفية معالجة هذا الموضوع عن طريق الخيال • فهىاكثر من تصوير للاوضاع الاجتماعية او شرح لفكرة مجردة • انها عبارة شعرية •

وتبرز فى هذه المناسبة مسألة المدى الذى تعكس فيه مسرحيات تشيكوف احوال المجتمع القائم والتى يمكن ادخالها فى السجلات التاريخية او المدى الذى تعبر فيه عن مشاعرنا عن الحياة • وما هو مدى صحة عالمه بالنسبة للحقائق التاريخية او بالنسبة لنظرته الشخصية ؟

والجواب على ذلك يتلخص فى القول بانه وجد النقطة التى تتفق فيها حالة سائدة فى الحياة الاجتماعية مع شعور سائد عنده ، ذلك الشعور الذى اوجده عنده احساس تصورى بحتمية التغير الاجتماعى وهكذا اصبح صادقا عن نفسه وعن المجتمع فى آن واحد •

ولما كان شعوره واضحا بالنسبة لخياله ، لذا اصبحت حالة المجتمع واضحة ايضا • وكما هدته قوة الملاحظة عنده الى الاعراض ، كذلك فان مثاليته أمدته بالتفسير الصحيح • ولعل فى هذه الظاهرة التفسيرالكامل للمزيج العجيب الذى تجده فى اعماله بين الصورة الموضوعية والعاطفية الغنائية التى تنحدر من مثالية ، وهو مزيج نادر جدا فى المسرح ، والذى يرقى بشكله الادبى الى اعلى المستويات فى التعبير الموضوعى ، ذلك التعبير الذى نجده فى شكسبير بعمق واوسع صوره فالصورة الموضوعية ، بريشة كاتب مثالى ك (شيلر) مثلا تعانى عادة الكثير من التشويه والمبالغة •

واذا كانت طريقة تشيكوف هذه قد ارعبت الناس في موسكو عندما اخرجت مسرحية (ايفانوف) لاول مرة عام ١٨٨٧ لغرابتها فان هذا الشىء هو ما يحدث باستمرار فى عالم الفن •

اما الشكل الفني فهو جديد كجدة الموضوع نفسه • فقد هجرت الطريقة التقليدية فى كتابة المسرحية التى كانت متبعة فى نهاية القرن التاسع عشر نهائيا واستعيض عن المسرحية الكاملة الصنع ب (المناظر الروائية) •

[لقد وصف تشيكوف مسرحية (الخال فانيا) بـ (مناظر من الحياة الريفية)] التى تصور جماعة من الناس تربطهم وشائج القربى والصداقة وتمر بهم سلسلة من الاحداث • وليست اهمية هذه الاحداث كامنة فى انها جزء من الحدث المسرحي بقدر ما هى اعراض لاوضاع اجتماعية معينة وطراز من التفكير • ان هذه (الحالة) التى يتعرض لها الجميع بما فيهم الخدم هى اكثر من اطار مسرحي لاعماله • انها هى المسرحية بذاتها • فاشكال تشيكوف الادبية تتميز بسبك محكم تدل على انه كاتب فريد بين معاصريه من الكتاب المسرحيين •

اذ تحتوي مؤلفاته على بعض الدقة والشاعرية التى المسرح • كما تحتوى على بعض الاستجابة الروحية الرقيقة التي سعى (هنري جيمس) الى ايجاد منزلة رفيعة لها في الحياة التي افتقدها (ييتس) كثيرا في المسرحيات الواقعية • ان حيوية تشيكوف الفنية تكمن فى تكييفه الجزئي للاشكال المسرحية حتى تلائم خياله وتلائم الاوضاع الحديثة•

اما عيوبه فى استخدام هذه الواسطة فتنحصر فى عدم استفادته الا من جزء صغير فقط مما يمكن ان تعطيه• وعندما يبلغ اعلى مستوياته فى التأليف الفنى وذلك بالاستسلام لوحيه ، يبدو النقد المعادى له تافها • ورغم ذلك فان اعتبار نجاح طريقته الحرة هذه برهانا واضحا

على عقم التجربة التقليـــدية امر لا يخلو من الحماس المتطرف • فهناك بعض الكتاب الذين يناسب موضوعهم الشكل او الواسطة التى يختارونها • وهنـــاك آخرون يضطرهم انعدام مثل هذا التوافق الى اللجوء الى الاساليب الحرة فى العمل او التنويع فى احد الاشكال التقليدية ، فالمسرح يثير مثل هذه المشاكل اكثر من الرواية وذلك لان شروطه اكثر صراحة •

ولابد لنا من الاعتراض بان شكلا فنيا كبيرا كالدراما يمدنا بالمتعة بنفسه وهى متعة يتقاسمها المشاهدون مـــع الكاتب ونجدها حتى عندما تكون القيمة الادبية للمسرحية واطئة ، فالمسرح والمسرحية هما جزء من الشىء الذى تهدف اليه • ويحاول الشكل الفنى ادخال مقدار من المتعـــة تتراوح فى شدتها بالنسبة الى شدة التركيز على الوسيلة الفنية • وليست هذه الحقيقـــة بخافية على الكتـــاب المسرحيين كلهم مهما يكن موضوعهم وفلسفتهم وتحليلهم للحياة •

وعندما يكون انتاجهم الفنى فى غاية الجودة فانهم يحققون ذلك بان يجمعوا غاية الكمال الفنى فى الشـــكل مع اعلى صور للحياة فى مواضيعهم •

اما تشيكوف فهو من الجماعة التى لا تســـتخدم الشكل الفنى لنفسه بل لاغراضها الخاصة • ولقد ادى به استقلاله الى اهمال التركيز الكلي للواسطة الفنية • ولم يبلغ تشيكوف تلك الدرجة من الاستسلام للواسطة المسرحية التى نلاحظها عند (راسين) أو (ابسن) • واما اصالته فهى من النوع الذى يتحقق الى حد بعيد على الرغم من سيطرة الوسيلة الفنية • ان (شكسبير) و (راسين) هما فنانان عظيمان فى مفهومين مزدوجين • ليس فقط لان طبقا للحياة يكشف عن نفسه فى اعمالهما • وانمـــا لان وسيلتهما الفنية ايضا تكشف لنا عن شخصيتهـــا وقوتها • اما (تشيكوف) فانه فنان عظيم لانه ، بعبارة بسيطة ، استطاع ان يجد الواســـطة الصحيحة لابراز افكاره الخاصة •

الكرسي الهزاز

سهيلة
داود
سلمان

كانت خيوط من النور تخترق الفراغ المعتم حين فتحت عيني ، فعرفت أنه الصباح ٠ أزحت الستارة ساحبة ذيلها وانا ما ازال في الفراش ٠٠ يوءلمني تصلب ظهري تتوضح ملامح الغرفة ٠٠ يبهر عيني الضوء ٠٠ اتطلع الى ساعة يدي وأنا نصف مغمضة ٠٠ يرزح رأسي تحت ثقل النعاس ٠٠ انها العاشرة ٠٠ واتذكر عاصفة الامس واهتزازات الشبابيك ٠٠ والارق ٠ افكر في كوب من الشاي الساخن ليعيد رأسي الى مكانه الطبيعي ٠ اضغط زر الجرس ٠٠ وحين جاءني صوته المكتوم تذكرت ان خادمتي تتمتع اليوم بعطلتها ٠٠ أشعر بالخيبة ٠٠ تتكوم الاغطية على الارض ٠٠ ودون ان افكر في التقاطها ادوس فوقها واقف على قدمي وكأني اغادر الفراش بعد مرض طال ٠٠ يتملكني الدوار ٠٠ اتشبث بالحائط اخطو نحو النافذة ٠٠ افتح مصراعها واستنشق بتلذذ ٠ وكأن البحر لم يمارس بالامس جنونه يبدو ساكنا سكونا ملفتا للنظر وكأنه قطعة من السماء ٠٠ ما أحلى الخريف فى بيروت ٠٠! تبهر الشمس عيني ٠٠ فى البعيد احاول اختراق الطبيعة افتش عن نهاية للبحر الممتد بلا نهاية ٠٠ اقف عند نقطة فى السماء ٠٠ من يدرى السماء نفسها قد يكون لها فى مكان ما نهاية ٠٠ اليست لكل شيء نهايته ٠٠! قشعريرة تسري فى جسدى ٠٠ لشد ما يرعبني التفكير فى نهايات الاشياء ٠٠ انها لشيء فضيع ٠٠ احساس بالكآبة يغمرنى ليتها تمطر وأعود فأرتمي فوق الفراش ٠ من النافذة المجاورة ما انفك « ازنافور » بصوته المبحوح يردد اغنياته حتى بت اعرف لدى انتهاء كل لحن الذى سيليه ٠٠ رأسي مازال ثقيلا ٠٠ ورائحة طبخ شهية تصل الي من مطبخ جارتى اليابانية ٠٠ سأستعيض عن الشاى بفنجان من القهوة ، تهيئتها ايسر واسرع ٠ احاول النهوض ثم



أعود فأرتد . رائحة الطبخ تنتشر فتملأ الاجواء . سأدعو اصدقائي لتناول الغداء في احدى مقاهي شارع الحمراء .. فجأة اتذكر الرحلة التي تخلفت عنها .. اذن سأدعو جارتي الفلسطينية انها لطيفة ومحدثة لبقة .. وسأتمتع بصحبتها . ارفع سماعة التلفون .. ادير رقمها .. يصفعني الرنين .. اعود فأتذكر انه الأحد .. ولابد ان جارتي قد صحبت اليوم اطفالها الى الجبل .. خيبة اخرى واعود فأنطرح من جديد .. ما أقسى ان يقضي الانسان يوم عطلته الاسبوعية وحيدا .. عيناي متعلقتان في السقف .. تتأملانه .. احس به يتقلص .. يضيق المكان .. السقف يزداد انخفاضا ويكاد ان يلامس وجهي ويطبق على انفاسي .. بخوف تتجول عيناي تحاولان ايجاد كوة اتنفس من خلالها .. بضع عبارات تطرق ذاكرتي تعيد الهدوء الى نفسي .. تذكرني بشيء ما .. بورقة بلون الليمون اهملتها في مكان ما :

بالامس لازمني سوء طالعي .. ومن كل صوب احاطني .. فقد كان الطقس رديئا في الخارج .. وكنت اشعر بالبرد .. وكنت جائعا .. واخيرا .. رسالتك .. كنت في حالة سيئة .. فقد تاهت الكلمات مني ولا ادرى بأي لغة اخاطبك .. كنت قد صممت على غلق الابواب مكثت في البيت وانا على هذه الحال طيلة ساعات .. كنت مستلقيا فوق كرسي هزاز اقتنيته موءخرا .. اهتزازاته تبعث اللذة في نفسي .. وتصيب مخيلتي بالخدر .. فتنسيني لفترة من الوقت قسوة الحياة وشراستها ... يروق لي عدم استقراره .. انه كالمرأة القلقة .. هي الاخرى تستهويني .. لهاثي المستمر وراءها يخفف عني الآما اشد قساوة .. ويوحي الي بأنني اعيش الحياة بنوع من التوازن احس معه بالرضا .. فالارض لاتدور حول نفسها فحسب والا لكانت ستكون بشكل آخر . وتتساءلين لم اركز عليك دون الاخريات .. وما الذى كان بيننا .. حقا ان لك القابلية في ان تزعزعي الجبال ..! كنت قاسية حتى امس اما اليوم فاني انظر للامر بشكل يختلف .. ولعله حسن الطالع ، فالطقس اليوم يبدو رائعا ودافئا .. خرجت مبكرا في الصباح لا احمل غير صحيفة اليوم .. قادتني قدماي الى احدى الغابات..كانت مكتظة .. ووجدت الناس منطرحين في ملابس البحر ، يأخذون حمامهم الشمسي وكأنهم في عز الصيف .. فأغراني ذلك بتقليدهم .. فرشت الصحيفة فوق الحشائش التي بللها الندى .. استلقيت فوقها اتلقى دفء الشمس واحمل في رأسي صورتك .. وعبارات من رسالتك توخزني كأنها الابر :

« ماذا يشدك الي .. وما الذى بيننا يستحق كل هذا التشبث ..! ان تستهوي انسانا قد يثير اهتمامك لايبرر ان تجعل الامور تسير على هذا النحو .. انت تعيش الحياة في قلبها .. وانا في ركن من العالم اقبع صغيرا .. انت في باريس والدنيا كلها محاطة بك .. وانا نقطة في بحر .. ادور حول نفسي .. لااريد التعلق بشيء مهما تقاذفتني الامواج .. شرقيتي ما انفكت تلازمني منذ اجيال .. أما انتم فسيطرة السيد والمولى في اعماقكم ومهما غسلتكم الحضارة فالنساء عندكم دمى .. متعة تحققونها .. تأخذني الشفقة على نفسي وانا اتخيلني كيف سأبدو بعد حين .. آلة اتحرك هنا وهناك لاهثة .. .. شوءون البيت مسوءوليتي ورعاية الاطفال من اختصاصي لاشيء يشغل فكري انا المرأة سوى كيفية ان ارضي الرجل الذى يعيلني .. أتخيل نهاري كيف سينتهي كل يوم وانا استقبله بوجه لايعرف العبوس .. بآلية ابادله القبلات .. وعناقاتنا فقدت دفئها .. وكأي أنثى امتلىء مرة كل عامين .. ويزيدني اعزازا اني اجيد الحلب والرضاعة كبقرات بيت الاجداد العتيد .. وحين تمر زاحفة ايامي .. وتتوالى علي السنون .. واصبح لازمة مملة لاغنية فقدت جدتها .. والرجل الذى كنت يوما ما حياته يبدأ بالهروب .. فالمشكلة لن تعالج الا بالصمت.. والا فالذنب ذنبي .. والمرأة الحصيفة هي التي تعرف كيف تعيد الاسد المتمرد لعرينه .. اليس هذا ما تدعو له مجلاتنا النسائية ..؟؟ أما ان حدث العكس فالامر عندئذ سيختلف .. والويل كل الويل .. فالقطة الاليفة لن تأكل من غير صحنها . لا ياسيدى .. ما ألفت اجواء السجون .. وما استهوتني يوما قطة اليفة .. لي حياتي امتلك قيادها .. وصداقاتي تكفيني .. وعالمي لن افرط به .. »

بالامس كانت الكلمات توخزني .. واليوم انت تضحكينني .. انها احدى لحظات جنونك التي اعشق .. كما واني استشف من خلال السطور بعض الكبرياء .. كبرياء المرأة في بلادى .. الجريحة على مدى العصور .. وربما اشياء أخرى استشفها .. سأرضي بها فضولك ... أنا في باريس الان .. قلب الحياة .. جنة حواريها في كل مكان .. يملأن المقاهي .. وينتشرن في الشوارع والمنعطفات .. ولكن من عاد منها مدعيا أن ليالي الرشيد كانت لياليه .. فلا تصدقيه .. وقد يقضي العام تلو الآخر دون ان يحظى بصحبة .. فالمرأة عندهم عزيزة ذات كبرياء .. والحب عندها شيء له قدسيته .. وهي ان احبت فكيانها كله يمتلىء به حتى وان جر عليها الويلات . عرفت أحداهن اصاحبها منذ اسبوع .. شقراء فيها حلاوة .. اسمها « باسكال » وهي تكاد تكون صديقة حميمة .. انها تذكرني بك .. فيها خصال منك .. أمس كانت لي معها امسية عذبة .. تعشينا على رصيف احدى مقاهي «مونبارناس » تقاسمت واياها قنينة « روزيه » ابت الا أن تدفع نصف ثمنها .. تحدثنا كثيرا .. سألتني عنك .. تحدثت عن نفسها .. طفولتها .. صباها .. حبها .. شكت لي بعض تصرفات الرجل الذى تقاسمه حياته .. كانت تتألم ولكنها كانت تبدو سعيدة بكل هذا قالت وكأنها تغني : انه أصبح جزءا مني .. هو الآخر

بحاجة الي ولا يمكن ان اتصورنى يوما اعيش حياتى فى معزل عنه . طرحت عليها سوءالا ندمت عليه ، قلت لها : لماذا لاتتزوجان ..؟؟ فاجأها سوءالي .. اخترقت عيناها الكاس الذى كانت ترتشف منه وساد الصمت احسست انها تفتش عن جواب يرضينى .. رفعت رأسها .. رأيت فى عينيها حزنا غلفته بالابتسام وقالت وهى تضحك : صديقى لايوءمن بالزواج .. يقول انه تقليعة لم تعد تناسب العصر .. انا الاخرى بدأت اراؤه تقنعنى .. وساد صمت آخر كنت معه الوم نفسي لانى طرحت مثل هذا السوءال ، ثم اردفت وقد رق صوتها وشط بها الخيال فبدا ذلك مسحة فوق وجهها :

قد نتزوج .. وقد لايحدث ذلك اطلاقا .. ربما رغبنا يوما في طفل يملأ علينا حياتنا .. عندئذ سيكون الامر مختلفا ... من يدرى ..؟؟! وفجأة غيرت مجرى الحديث وهي تتنهد ، وكأنها لاتريد ان تتوغل معي فى مسألة شائكة .

وقبل منتصف الليل بقليل ارادت رفيقتى العودة .. فاوصلتها حتى محطة « الميترو » ودعتها وانا اتمنى لها لقاء سعيدا الليلة .. وتمنت لي اخبارا من الوطن تفرحنى ثم عدت الى مقهانا ..! فهل حدثتك من قبل عن مقهانا ..؟؟

يخيل اليك وانت تلجين .. انك فى احدى مقاهى بيروت او القاهرة .. ولن اقول بغداد .. معاذ الله .. فمدينتنا هناك ماتزال تعتز بدثارها العثماني فكل خطوة تعقبها خطوتان .. كل شىء هناك يوحى بجموننا .. فالاصوات هى اصواتنا والفوضى ملكنا .. ووجوهنا السمراء تطغى .. ولغتنا هيالسائدة .. ارضية المقهى مليئة باعقاب السجائر .. الصحف العربية فوق الطاولات الصغيرة مطروحة باهمال .. منشوراتنا السياسية المتناقضة هى الاخرى تجدينها مدسوسة فى هذه الزاوية وتلك .. نادل المقهى نفسه علمناه كيف يقول شكرا ، وتفضل .. عدت اذن بعد منتصف الليل بقليل اندس بين القوم دون ان ازعجهم بتحيتى .. فالرفاق هنا قد اعتادوا وجوه بعضهم .. ودخلت مباشرة .. ودون مقدمات .. وبدأنا نجتر الكلام اجترارا .. نوحد بلادنا فى ساعة .. ونحرر القدس فى دقائق .. نحاور بعضنا ولا نقنع الا انفسنا .. وتعلو اصواتنا كل يتكلم من وجهة نظره .. حتى نلفت الينا الانتباه . فهل حاولنا مرة تغيير مكان لقاءاتنا .. هل دخلنا فى محاورات مع غيرنا .. كلا ! ولا نغادر المكان الا ويكون الموءذن عندكم قد دعا لصلاة الفجر ....

هكذا اذن تسير حياتى هنا .. فى باريس .. وعلى هذا النحو اعيش .. فهل ارضيت فضولك ..؟؟

العام الجديد على الابواب .. والمدينة تتهيأ له منذ الان .. الشوارع فى ابهى حلتها وكأنى بها تترقب مجيئك .. اتعبتنى الحياة .. ولم يعد يكفينى كرسى هزاز .. اتوق الى صدر يستوعب الآمى .. ولن اجد ذلك الا عندك . ليس لدى ما اوعد به.. ولست ممن تغريهن الكلمات .. والعبرة ليست في ان نحب .. انما كيف نحتفظ بحب الاخرين لنا .. وانا واثق من ان أياما رائعة ستكون فى انتظارنا .. فاذا ماتطلعت الى الامر كله بموضوعية .. ودون ان تتجاوزى نفسك .. فسأنتظر منك فى الايام القليلة القادمة ما سيكون اروع هدية للعام الجديد .. والا .. فستبقى للكلمة روعتها بيننا .. شامخة تعبر عن نفسها .. بكبرياء ومن دون زيف ...

أنا وكلماته واحلام اليوم ... كرة تقذف بعنف.. تتعلق بالفراغ .. ادور وادور .. وادور .. وعلى نفسى اتكور .. وتتلاشى معى كل معانى الكبرياء المزيفة ... الصمت يغلف العالم .. يجسده نواح حشرة شجرة صنوبر فى الربوة المقابلة .. البحر ما يزال فى سكونه المميت .. وآلة التلفون الحمراء قرب رأسى كوحش مفترس بعشر عيون .. صوت طبق ينكسر .. وصراخ طفل .. وبضع كلمات يابانية تعقبها .. ثم يعود الصمت من جديد الا رائحة الطبخ الشهية .. الآلة الحمراء تكبر وتكبر .. عيونها تزداد ضراوة .. تفترش المكان .. ما عدت ارى غيرها .. انتصب بتصميم .. اتناول دليل التلفونات .. اقلب صفحاته .. ارفع السماعة وادير الارقام ...

حين وصلنى ردها كان قلبى يدق بعنف .. اوشكت ان اعيد السماعة .. تتكرر الكلمات .. صوتها دافىء وقريب الى النفس .. وملىء بالاغراء : « طيران الشرق الاوسط هنا هل من خدمة ..؟ » شىء ما يجرنى .. يدفعنى بعنف ثم يسحبنى .. ابتلع ريقى بصعوبة .. تزداد ضربات قلبى حتى احسست بها تتوقف . اتشجع وبتصميم اطلب حجز مقعد على اقرب طائرة الى باريس لحظات تمر وتبدأ المحاورة :

— ان شئت غدا فلدينا طائرة تقلع مساءا .

— غدا !؟ انه اقرب مما يجب .. هل ..

— اذن فالى يوم الخميس .. الاسم الكامل ان سمحت ..

— سأحضر بنفسى بعد ساعة .. شكرا .

ويقفل الخط .. وكمن يعترف بذنوب اثقلت كاهله ، احس براحة .. وعلى عجل ارتدى ملابسى .. اتناول دفترا صغيرا . اقتطع ورقة منه .. اكتب عليها مسودة لبرقية .. قبل ان اغادر تجول عيناى فى ارجاء الغرفة ودون ان اصغى لهاجس ينتابنى ادس الورقة فى حقيبة يدى .. وانطلق خارجة وبعد قليل انحدر مع الشارع .

الولادة من خلال الموت في شعر البياتي

محيي الدين صبحي

قد لا اكون مبالغا اذا قلت ان ديوان البياتي هذا ، من اكثر دواوين الشعر الحديث اخلاصا في نقل الوعى الشعرى الى القارىء العربى ، وخاصة في السنوات العشر الماضيات أما ماهو الوعى الشعرى ؟ ، فاصطلاح نرمى به الى شمول مايتضمنه الشعر من وعى للعصر والامة ، ومن حب للحياة والتقدم ، ومن استشراف للمستقبل يمليه الوعى والحب كلاهما على الشعر فيصدر نبوءة وزفرة ونجوى ، مستعيدا لنفسه دور العرافة والكهانة والرؤيا والتنبوء ، دون ان يتخلى ابدا عن ماهيته كعاطفة تأملية تعبر عن نفسها بالصور والاساطير .

كذلك لن أبالغ في أهمية ديوان « الكتابة على الطين » اذا قلت انه – بعد دواوين كبار شعراء الجاهلية والاسلام – يعيد تشكيل اللغة العربية وفق نظرة مركزة لطبيعة اللغة المحكية وعلاقتها باللغة الكلاسيكية ، وقدرة الشعر الحديث وواجبه في اطلاق شرارة تفاعل تجمع بينهما في صياغة مبتكرة قريبة على السمع والفهم ، عصية على الابتذال ، محفوفة بمخاطر الخلق ، وملاوة التراث .

والديوان ، بعد هذا وذاك، نموذج عن حاجة الشعر الى الفكر العميق ليحدد أرضه ويوضح معالمها ، مثلما هو بحاجة الى الرؤية الصافية ، والريادة الحضارية ، والنظرة الانسانية الشاملة الرؤوف ، وذلك كله يحتاج الى اصالة في الشخصية، وتأصل في البيئة وجرأة في التقحم على الحياة والفكر .

وليس كالبياتى شاعرا أمضى معظم حياته منفيا عن وطنه ، متشردا في عواصم العالم والمدن الكبرى فيه ، فهو بحق شاعر الرحلة والرحيل ، كما يسميه الناقد الجليل محمود أمين العالم . فهو طيلة حياته لاجىء أو نازح او زائر . الا ان صورة بغداد بذبابها وطينها واوليائها وغبارها واكواخها واسوارها ، هى الصورة الوحيدة التى تطبع شعره بالطابع المدنى وتمنعه من أن يكون غجريا أو بدويا .

ولعل كبرى المفارقات الفاتنة في الحياة الادبية المعاصرة ، أن يكون البياتى الرجل الذى تجول في العالم فعلا – شاعرا قوميا يصدر عن بيئته الاقليمية ، وان يظهر الشعراء الاخرون الذين لم يغادروا حواريهم ومدنهم بمظهر الشعراء العالميين !

١ – صحيح أن قصيدته « كتابة على قبر السياب » عبارة عن مجموعة من صور الطفولة تتساقط على مخيلة القارىء لتذكره بأن الرائى والمرئى عراقيان تجمعهما بغداد والشوق اليها ، وماعانيا في حبها من حب ونفى وفقر ... لكن شاعرنا يعود بهذه الصور الى أصولها أيام الطفولة . فيمحض عهد « الشيطنة » أخلص ذكريات الحب ، حين كان « العفاريت » الصفار يصنعون الحرائق من دفاترهم المدرسية ، ويكتبون على الجدران اشعارهم ويخطون صور حبيباتهم وجنياتهم .. انما لاينسى البياتى أن يذكر في القصيدة أيضا ، أنه والسياب خرجا من (منازل الطين ومن مقابر الرماد) . ولئن سقط احدهما على الدرب صريع المرض والموت فان الاخر ليعاهده بأنه سيواصل رسالتهما المشتركة :

(١) **بغداد ! يا بغداد يابغداد**
جئناك من منازل الطين ، ومن مقابر الرماد
نهدم أسوارك بعد الموت
تقتل هذا الليل

وهو عهد لم ينتظر البياتى فيه موت صديقه السياب ، ليعلنه ، وانما تلقاه في صباه ويفاعته عن ابيه ، للنضال من أجل خلق بغداد جديدة :

(٢) **علمنى فيها : انتظار الليل والنهار**
والبحث فى خريطة العالم عن مدينة
مسحورة دفينة

تشبهها فى لون عينيها وفى ضحكتها الحزينة
لكنها لا ترتدى الاسمال
وخرق المهرج الجوال

ولئن كان علم ابيه يدور على الحلم ببغداد أفضل ، فانه لا يقتصر على ذلك الحلم ، بل يقترن بعلوم اخرى قد تكون غريبة علينا بعض الشيىء :

(٣) **علمنى فيها ابى : قراءة الانهار**
والنار والسحاب والسراب
والرفض والاصرار

قد يكون هذا الاقرار أصدق كشف عن شعره الذى يفضل دائما أن يتعامل مع العناصر الاربعة القديمة : الماء والنار والتراب والهواء . لكن امعان النظر فيها واستخدامها مقرونة بالرفض والاصرار ، ليس من سمة العلماء بل من سمة العيارين .

ولو ربطنا الاقتباس (١) الذى ترد فيه صورة (المصلوب تحت الشمس) بالعلوم المذكورة ، من قراءة الانهار والنار والسحاب ، وأضفنا كل ذلك الى تحديد منشئه في « منازل الطين » لادركنا البيئة التى يصدر عنها الشاعر ويرتد اليها في شعره ان هذه البيئة تشاركه ايضا حلمه وحلم أبيه في بغداد جديدة لا ترتدى الاسمال ولا خرق المهرجين . وهكذا فان البياتى لا يقتصر على الارتداد الى العناصر الاربعة القديمة ، وانما يعود أيضا الى العنصر الانسانى الشائع المهان من سكان العالم السفلى الذين بينهم :

(٤) والبهلوانات ومرضى الجنس والمهرجون ولصوص العالم الصغار
والعاشقات وبنات الليل والاسياد
وخدم الاسياد والحراس

وفي الحقيقة فانه لم يتعلم منهم فقط أن يحلم ببغداد جديدة ولا قراءة النار والانهار ، بل أخذ عنهم لغته ولهجة كلامه ونبرة صوته وقاموسه :

(٥) يا لهـا من بنت كلبـه
هذه الدنيا التى تشبعنا موتا وغربه
كان قلبى مثل شحاذ على الأبواب يستجدى المحبة

ولئن كان شاعرنا في كل ذلك لا يخرج عن عبارات المكدين والمشردين والشطار والمختارين ، كما تعلم منهم ايضا فنون الشطارة وأساليب الاحتيال والعيارة ، فقد حدد بينها دوره فيها :

(٦) أكتب ما رواه لى مؤلف المأسـاة
وبطل القصيدة وجوقـة الانشـاد
..
أعرضه مثل خيال الظل فى لوحـات

وهكذا ، فقد صار له دوران : دور الحالم باحلام الجماعة ، ودور اللاعب بينها . ومع هذين الدورين ينتحل لنفسه دورا ثالثا أبعد خطرا وأشد عمقا ، هو دور « الرائى » وفي الواقع ، فان شاعرنا يمزج الادوار الثلاثة في قصيدته عن « الرائى » فيقول انه كتب عن الماضى بمظالمه وروائعه ، كما كتب عن العصر الحاضر وثورات الشباب فيه ، وعن الامكانيات المدفونة في تراكمات العالم الثالث ، وعما يمكن ان يجرى فيه :

(٧) لكننى أدركت ، ما أدركه الرائى ، وما خبأه المقدور
فى النور والنار وصمت البحر والياقوت
والجوهر المكنـون
ولم اكن احرق روما ، أو اسلى شعبها المقهور

فهو ينفى دور التسلية عن لاعب خيال الظل ، ويؤكد دور المحذر والمنذر ، ثم يرفعه مضاعفا عشرات المرات ليلعب دور العراف الذى يحمل في نفسه قيم الانسانية ويقيس بمعيارها حضارات العالم القديم والعصور الحديثة ، منتحلا لنفسه صفة العاشق والمجوسي والكاهن والسادن والساحر والنبى والمتنبى .. اى كل من حمل الانسانية في قلبه وأراد ان يخلص من براثن الشر هذه الجموع المنسحقة تحت وطأة الطغيان والسلب ، بسلاح الكلمة والوعى والضمير . وهذا ما يجعل للكلمات لديه أهمية خاصة في نقل أفكاره واحلامه ورؤاه ، ثم تركيزها في كلمات متعددة يدور حولها الشعر في هذا الديوان . وهـذا بالتالى مـا أملى علينا منهجنا في نقد الديوان وتحليله ــ وذلك عن طريق شرح بضع كلمات رئيسية ضمنها مفاتيح عالمه الشعرى والفكرى .

٢ ــ « يرتدى الشاعر ثوب الساحر الميت
يخفى وجهه تحت القنـاع
ويعانى فى حضور الكلمات
وحشة النبذ بأرض النوم والسحر ، وآلام المخاض
حيه : أعمى وشحاذ لنور الكائنات
يتبع الشمس التى مدت وراء القبر للموتى ، ذراع
وعلى أرصفة الليل يغنى الساحرات
والاميرات الصغيرات وموت القبرات
حاضرا ، غاب عن المسرح فى خاتمة الفصل ــ وقبل البدء عاد »

هذا هو مطلع قصيدة « العراف الاعمى » وهى قصيدة تضم الديوان كله : تضمه اسلوبا شفافا يريك ماوراءه ولا يمكنك من نفسه ، مثلما تحتويه اداء مراوغا يحيطك بالاصوات والاساطير وملكات الجن انى اتجهت . كذلك تجد في القصيدة وفي الديوان ، مكابدة الشاعر من (وحشة النبذ) سواء في « ارض النوم والسحر » ــ أى الوطن العربي خاصة والعالم الثالث عامة ــ أم في خواء (المدن الكبرى) وحضارتها التى تتلاشى تحت ثلج الظلمات .

لقد مات الساحر الذى كان بين البدائيين يحمل خبرات الاولين وقدراتهم الخفية على الاحتفاظ بالحياة والارض والحضارة وتطويرها ، ليحل محله الشاعر وارثا دوره وأقنعته لكنه ، بينما كان في الماضى يستطيع أن يؤدى مهمته بسبب تجاوب البيئة معه والتفافها حوله فان الشاعر اليوم يعجز في البلاد المتخلفة عن القيام بذلك الدور لانصراف الناس عنه الى خرافاتهم وكسلهم . فتراه وحيدا في عالمى « النوم والسحر » و « المدن الكبرى » ، ينشد بعث الحضارة واعادة تنظيم القيم في وجود غافل عن شروط حياته واستمراره .

ان الشاعر كانسان واع ، كارهاص بحضارة مقبلة، كفرد من حضارة منحلة ، كواحد من سكان العالم السفلى كاحد الطامحين الى عالم افضل ــ لايتردد ابدا في اتخاذ موقف الرفض من الحضارتين وتحمل نتائجه ، لاوحشة عاطفية او غربة روحية فقط ، بل نضالا سياسيا ايضا لاينتهى الا بخلاص العالم كله من شرور الطغيان وبحلول السلام على الارض :

(١) هذه الليلة مرت عدما ، صفرا ،
وها أنت طريد
حاملا نارى الى عصر جديد
رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض ،
وملعونـا وحيـد
تقتفى خطوك من منفى الى منفى عيون المخبرين

الشاعر على الصليب ، ملاحق ، مضطهد ، مشرد ، ضائع الايام ، عاجز عن تحقيق هدفه ، تنسحق حياته في وطأة مصير جماعى تفرضه على الطلائع جميعها كل عصور الظلام والارهاب وموت القيم ، واذا كانت المقطوعة السابقة المقتبسة من قصيدة « هكذا تكلم زرادشت » تحمل موقف الشاعر وانعكاسه على حياته ، فان المقطع الختامى منها أشبه تحديدا لازمة الشاعر مع عصره ، في التضحيات الرهيبة التى يفرضها عصر الامبراطوريات الصناعية على الشعوب الضعيفة المتخلفة ، وعلى رواد نهضتها وتحريرها :

(٢) مظلما كان شبابى ، قال لى ، ما قال للنسر « لبيد »
ليلهم يأتى ، وها أنت طريد
تشعل النيران : هذا زمن فيه يموت المؤمنون
فى المتاريس وفى الصمت وأعماق السجون
هذه الليلة مرت وعلى الارض ضياء ، كان فى الفجر يخون
لم يمت فيها سوى فأر مريض
يا مواء القطط العمياء ، يا باعة موت الآخرين
لم يعد « زارا » من الحج ولم يهبط الى الشارع فى الفجر الحزين
فمتى يشتعل الانسان فى الثورة والحب ـ
وفى دوامة الخلق واعصار الحريق

قل أن عبر شاعر بالعربية عن مثل هذا القلق والكدر واليأس والايمان بحتمية انتصار الانسان على الرغم من ظواهر هزيمته ، بمثل الصور الفنية الرهيفة والانغام المريرة التى ضمنها البياتى في مقطوعته هذه .

فحين يكون الزمان زمان موت المؤمنين (في المتاريس وفي الصمت واعماق السجون) يغدو طبيعيا أن يكون شباب الشاعر الواعى مظلما ما دام قد نذر نفسه لان يشعل النيران في ليل هذا العالم المنهار ، ثم عاش رافضا كل الشعارات ملعونا وحيدا تلاحقه عيون المخبرين . ان مثل هذه الحياة في هذه الشروط تؤدى الى تشويه الكون في عينى ناظريه ، ومن هنا صورة الضياء الذى يخون ، تأتى رمزاً لكذب التباشير الظاهرية بولادة جديدة للامة . وكذلك فان قوله (لم يمت فيها سوى فأر مريض) اشارة الى أن تلك التباشير الكاذبة لا تزيل الا اقل الشرور وأهونها ازالة . ذلك أن النبى الحقيقى « زارا » لم يعد من معتكفه ليملأ الارض عدلا كما ملئت من قبل جورا . وليس يبقى للشاعر الا تحمل العذاب ولوعة السؤال عن أوان اشتعال الانسان في الثورة وفي دوامة الخلق ، مادامت المرحلة لاتعطى للثورة هذا المطلب . وليس ثمة ماهو أكثر اثارة للحسرة من نداء الشاعر للجموع الضالة النابحة المتشكية « يامواء القطط العمياء » ولمستغليها من تجار الموت والحروب (ياباعة موت الاخرين) كأنه يريد أن يشعر الطرفين بخيبته ويبرز لهما فجيعة العمر والعصر بأن تباشير الثورة كانت تباشير مضللة وان ارهاصاتها كاذبة . وهنا يختلط الحزن الشخصى بالاسى العام ، ويشف احدهما عن الاخر ويفسره بالقاء ظله عليه والتفاعل معه .

ان المقطع الثالث من قصيدة « هكذا قال زرادشت » يشابه تمام المشابهة روميات ابى فراس في رقة العاطفة او عظمة التضحية ، وعمق الايمان بالقيم ، وشدة المنافحة عنها ، مهما كان الثمن الذى يترتب على هذا الموقف :

(٣) فمتى يهبط (زارا) من جبال النوم والموت ـ
الى الشارع حرا وطليق
صارخا كالطفل فى دوامة الخلق واعصار الحريق
ممسكا فى يده خيط الدم الجارى واقمار حضارات الجليد
حاملا نارى الى عصر جديد
ومراعى وطنى النائى الحزين
ومكاتيبى التى بللها الدمع ، وصيحات طيور البحر فى المنفى ـ
وذكرى « ياسمين »
ومتى يهبط (زارا) من رفوف الكتب ـ
الصفر ليعرى ويجوع
فى صحارى مدن الحب التى تنتظر الطوفان ـ
والفتح ونار المبدعين .

في الابيات اشارات اخرى الى زرادشت والامام المتخفى في الجبل الذى يعود من مخبئه ليخلص الانسانية من الشر : فيوقف مسيل الدم من عروق الشعوب المضطهدة ويتحكم بمسيرة الحضارة الصناعية (ممسكا أقمار حضارات الجليد) التى نشأت في شمال المعمورة ويوجه كل شيىء لخير الانسان فيحقق الخلاص للانسانية وللشاعر الذى نذر نفسه لها ، وتحمل العذاب من أجل عصر جديد يعم وطنه والعالم . ولا يفوتنا في هذا المجال رقة الصور المتتالية في قوله (ومكاتيبى التى ....) وعاطفيتها الشديدة الناتجة عن طبيعة هذه الصور بالذات من كونها عرضا للحنين والوحدة والشوق ، كذلك تنتج عاطفيتها عن الفاظها التى تستدعى الصور الى الذهن بفورة من فورات الشوق « المكاتيب ، الدمع ، صيحات طيور البحر ، المنفى ، ياسمين » .

على ان زرادشت ليس في القصيدة النبى القديم عينه : وانما هو اسقاط تاريخى على من بامكانهم أن يلعبوا دوره من المثقفين اذا غادروا كتبهم الصفراء ومكاتبهم المريحة وعاشوا مع الناس في صحارى مدن الحب الآسنة التى هى بأمس الحاجة الى الثورة واعادة الخلق . ان على هؤلاء المثقفين أن يتركوا الكتب ويخوضوا في سبيل الجماهير نضالا يوميا قاسيا قد يعرضهم للعرى والجوع ولكن نضالهم في النهاية يؤذن للطوفان والنار أن تهدم هذا العالم الفاسد لينهض على انقاضه عالم جديد معافي من آثام الحضارات المنحلة (مدن الحب) وجرائم الحضارات المتجلدة في (المدن الكبرى) .

٣ ـ « لم تقل ، مولاى ، شيئا ، شهرزاد
فهى فى تابوتها نائمة تبكى ، ولكن المغنى والرماد
ودم القلب وثلج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى ـ
فيخفى وجهها تحت القناع . »
« العراف الاعمى »

من الواضح جدا أن الشاعر يعيش أزمة وعى أقضت مضجعه واستهلكت حياته واستنفذت قواه دون أن تصل به أو يصل بها الى النتيجة المرجوة . وهى أزمة موروثة « خلق بغداد جديدة (١ ــ ٢) » بقدر ماهى أزمة مكتسبة بفعل الوعى « الرائى ١ــ٧ » حددت له دوره كشاعر (مطلع العراف الاعمى ٢) فجعلته يرفض كل الشعارات « هكذا قال زارادشت ٢ــ١ » ويتطلع الى عصر جديد يشتعل فيه الانسان « في الثورة والحب وفي دوامة الخلق واعصار الحريق ٢ــ٢ » حين يعود زارادشت من منفاه ويشترك المثقفون في تفجير الثورة. الا أن للازمة الروحية عند البياتى معالم اخرى تجعل تحديدها ايسر وتبرزها بحجمها الذى يسحق الانسان . وبصلابتها التى تتحداه . وفي المقتبس من قصيدة « العراف الاعمى » بعض الدليل الى مانريد من تحديد للازمة. فشهرزاد «اسطورة الشرق» محبوسة في تابوت . أما « المدن الكبرى » التى تسيطر على العالم فيحجب وجهها الحقيقى « الانسانى » قناع من الدم والثلج والرجاء :

(١) آه ، ماذا للمغنى سأقول

عندما تصهل ، تحت السور ، في الليل ، الخيول
ومجوس الزمن الاتى يدقون الطبول
ويعودون من المنفى الى المنفى فلول
عندما تصعد من عالمها السفلي للنور ــ
وتبكى عشتروت

في رداء الكهنوت

عندما ينفخ في الصور ، ولا يستيقظ الموتى ــ
ولا يلمع نور
ويصيح الديك في اطلال اور .

في لوحة الحشر والنشور هذه (من قصيدة النبوءة) تتماوج صور الغزو والنفى والرحلة وعودة عشتروت وصياح الديك والنفخ في الصور : كلها صور تؤذن بالبعث والحركة وانبلاج فجر جديد وعودة عشتروت الهة الخصب والبعث والحياة ــ لكن هذه المظاهر كلها لاتؤدى الى أن يستيقظ الموتى ولا أن يلمع نور : لقد وضع الموت يده الباردة على الحياة والاحياء فأخمد فيها امكانات الحياة والحركة ، بحيث اصبح كل نضال في سبيل ذلك عبثا من العبث :

(٢) أيها الثور الخرافى الذى فوق دخان المدن الكبرى يطير

ايها النور الشهيد
عبثا تصرخ ، فالعالم في الاشياء والاحجار واللحم يموت
والصبايا والفراشات وبيت العنكبوت
والحضارات ، تموت

فالثور عند الفراعنة رمز القوة الرجولية المخصبة ، والثور المجنح عند الاشوريين رمز للخصب والنور اصل العالم الذى هو تجسيد له . وطقوس التضحية بالثور تقاوى لافتداء الشباب والحياة . وكما أن صياح الديك وعودة عشتروت وصهيل الخيل لم توقظ الموتى ، فكذلك يعجز صراخ الثور المقدس او التضحية به عن منع الموت من الهيمنة على العالم بكل مافيه من صبايا وفراشات بل وحضارات .

الا أن الابيات السابقة مقتطفة من نهاية قصيدة (هبوط أورفيوس الى العالم السفلى) . وأورفيوس هو المغنى اليونانى الذى ناشد الالهة أن تعيد اليه زوجته ، فسمحت له بأن يهبط الى عالم الاموات ليراها واشترطت عليه الا يلتفت وراءه ابان عودتهما الى الارض . لكنه حين عرف أن زوجته تتبعه في الطريق الطويل لم يتمالك نفسه من أن يلتفت نحوها فحرم من لقائها وعاد صفر اليدين .

ان انتقاء اورفيوس ورحلته الشاقة المخيبة ، دون ابطال الاساطير الفائزين ، ليدل على مجاهدة وفجيعة تكاد تصل حد الياس ، اليأس من أن تبعث حضارة هذه الامة مرة اخرى بعد كل المحاولات في هذا السبيل . وهذا ما يجعل بداية القصيدة اشد مرارة من نهايتها :

(٣) صلوات الريح في آشور ، والفارس في درع الحديد

دون ان يهزم في الحرب يموت
ويذرى في الدياميس رمادا وقشور
تحت سور الليل والثور الخرافى يطير
ناطحا في قرنه الشمس التى علقها الكاهن في سقف الوجود
والمغنون شهود
والى النار التى أوقدها الرعيان في الافق سجود

الفارس الميت في درع الحديد رمز للمجتمع الذى حجرته تقاليده وعاداته ، وكان الرومان يستعملون هذا الرمز اشارة الى المجتمع الذى تقضى نزعته الى المظاهر العسكرية على بقية عوامل الخلق والبقاء فيه .. فهذا الفارس يموت ولا يقتل . ان عدته كافية لترد عنه بأس اعدائه ، لكنه جثة باردة تحت السلاح ، فاقد للحياة والحركة : ميت . ميت بالرغم من منعته ومن كل مظاهر الحياة والبعث حوله : الثور والمغنون والرعيان والكهان (المشهد في مجمله قريب الشبه بمشاهد ميلاد السيد المسيح المخلص الاكبر) فالمجتمع ميت على الرغم من تسلحه ، والمجتمع ميت لايحتاج الى عدو خارجى يجهز عليه . ان جمود المجتمع عند حالة من حالات التقيد بماضيه او عاداته يعجزه عن التطور خلال مرحلة طويلة من مراحل وجوده ، على الرغم من تعرضه لتحدى الحضارات الناهضة المتحركة المتجددة . وبعبارة اخرى، ان جمود العرب على مجتمعهم الموروث لم يتزحزح قيد أنملة ، على الرغم من مظاهر البعث والثورة وتباشير النهضة والتطور . وهذا ما يجعل البياتى يتنبأ بتوالى الغزو والرحيل والتشرد في الوطن العربى بأكلمه :

وأرى نهر دم يصبغ مرآة وجوه الملكات
ورحيل العربات
في سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات

وهكذا ، بعد أن يضع الشاعر مدن الحب في أرض السحر مقابل المدن الكبرى في حضارات الجليد ،ويجعلهما تتزامنان بحيث « يغرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكا على ابواب ليل القادمين » ــ يعمد الى

تحديد المرحلة التى يمر بها العالمان بمرحلة الارهاص بالثورة والتمخض بالبعث والولادة من جديد .. انه ارهاص لايتحقق منه شيىء في الوقت الحاضر . وايمان الشاعر بحتمية تحققه تضع اللمسات النهائية على فكره وعلى دوره كشاعر يتقمص دور العاشق حينا والمجوسى المؤمن في حين اخر . وهذا مايجعل قصائد الديوان فى حقيقتها تجليات للموت والبعث ، للعهر والطهر ، لبكارة الزمن الاتى بعد انطواء الامبراطوريات الصناعية الكبرى وتحرر الانسان .

انه شعر يغنى للخلاص . وعبر هذا الفناء تتوالى صور الحب والشقاء والثورة من عهود سومر وبابل وآشور الى وقتنا هذا ، أيام الاستعمار الجديد والامبريالية العالمية .

(٤) ها انا اشنق نفسى مثل عصفور ـ
بخيط من شعاع
تحت مصباح عمود النور فى الليل ـ
لكى تبعث بعدى شهرزاد
فى خواء المدن الكبرى ، وفى احيانها ـ
تحت سماوات البكاء
قبلتنى واختفت بين الزحام
وانا منتظر وحدى ، هنا ، من الف عام
دون ان يفتح باب فى الظلام
او يد تمتد بالحب ونور الكائنات

يدرك الشاعر تمام الادراك ان الخلاص يتم بالتضحية ، وأن التضحية انما تكون بالايمان وبالحب والايمان يؤدى الى المجاهدة ضد العالم الخارجى لاستئصال الشر وتحقيق السلام على الارض . اما الحب فيؤدى الى المكابدة والتقلب في حالات نفسية من شوق ووحشة ونبذ وحنين .

وكما يصعب الفصل بين الحالتين في المقطع الثالث من قصيدة (العراف الاعمى) التى اتخذناها دليلا لنا في الديوان حيث نرى الشاعر مجنون شوق يضحى بنفسه لتبعث بعده شهرزاد فتعيد الى المدن الكبرى الخاوية الحياة والحركة ، لقد طال انتظار الشاعر لمقدم الحب الى العالم ... ألف عام ولم يفتح باب في ظلام الشرق ولم تمتد اليه يد الحب أو النور . وبالطبع ، فان الفكرة تهز ضميرنا لكن مايروعنا حقا هو هذه الصور الخاطفة المرتعشة (اشنق نفسى بخيط من شعاع) وتلك الالتماعات الوامضة لذكاء حاد وشاعرية شديدة الرهافة (قبلتنى واختفت بين الزحام ...) (وأنا منتظر وحدى هنا من ألف عام ..) ان عظمة الديوان في قدرته على دمج العام بالخاص وفي نفح العام حمية التوقد الشخصى بشفافية ومضاء الفكر الموضوعى، وصفاء الرؤيا التاريخية وتوقد العاطفة الانسانية . ولا يفرط المقتبس السابق في شيىء من هذه العناصر النادرة بل يجسدها وينظم عقدها في أحلى تأليف واجود نظام . فلقد تخايلت شخصية الشاعر بين الامنيات والاوهام والاساطير حتى تمثلت صفاتها وانعتقت فيها بحلول صار من الصعب معه ان نفصل الشاعر عن شهرزاد ، حتى ولو فصلت بينهما الف عام ومعرفتنا الذهنية بأن الشاعر يتحدث عن شهرزاد لاكذات ولا كرمز لامرأة وانما بالمجاز عن قرصة الابداع واشعاع الحضارة اللتين ازدهى بهما عرق وارض قبل ألف من الستين عددا .

أ ـ بمثل هذا الانعتاق والحلول ، يعرض علينا الشاعر مجاهدة النفس في اربع قصائد بعنوان « المجوسي » والشاعر يستخدم على الدوام المجوسيرمزا للمؤمن المحب ، المكافح ، المهتدى ، المحروم وفي استعماله اشارة الى المجوس الذين سمعوا بالمسيح فأقبلوا اليه وسجدوا امامه وهو في المهد غير ان المجوسي الذى يتحدث عنه الشاعر مؤمن حديث بقدر ماهو عاشق قديم .

(١) سكبوا فوق ثيابى الخمر ، عربدت من الحب ـ
وراقصت الفراشات ، وعانقت الزهور
منحونى عند ليبا وقمر
ومرايا وتعاويذ وقطرات مطر
وأنا لم أتعد العاشرة
فماذا عندليب الحب طار
والمرايا صدئت فوق الجدار
ولماذا استرجعوا منى القمر
والتعاويذ وقطرات المطر
عندما قلبى على أرصفة الليل انكسر ؟ ..

المتكلم مزيج من درويش ومتصوف وطفل حاد الوعى ورجل خائب من الحياة ، يدرك بطلانها بعد أن مارسها ويحس ان الدهر والكون والحياة تمر على ذهن المتأمل مر السحاب فلا يستطيع دفعها ليتجنب التجربة ولا يستطيع القبض عليها والتشبث بها ليتملى من نضارتها . فقد كان الوجود طفلا في عينى الطفل ، وكان يستطيع ان يندمج فيه ويتلهى بأفانينه ، لكنه حين غادر الطفولة غادرته الاشياء الجميلة وغدا وحده في عالم غريب ، لم يترك له بعد أن خذله سوى الخيبة واللوعة والمقطوعة الثانية (١ ـ ٥) تتحدث عن هذه الدنيا (يالها من بنت كلبه ..) التي تشبعنا موتا وغربة ويتحسر « المجوسي » على عندليب الحب الذى فر من يديه ، وعن الابواب التى اغلقت في وجهه بعد أن تجاوز سن الطفولة ، على ان المقطوعة الثالثة أكثر حسما وتحديدا في مواجهة الحياة ومحبتها وبطلانها : ـ

(٢) كان حبى لك موتا ورحيل
يا وصايا النار ، يا أرض سدوم

واذن فالشاعر لا يريد أن يستعيد بكارة الاشياء بالعودة الحالمة الى عصر الطفولة وبالحب المدمر الذى يدفع صاحبه الى الهيام والتشرد يستجدى حبا سمحا وعالما واهبا مثلما يعطيه الشاعر قلبه : بلا مقابل . وانما ينوى أن يعيد الى الحياة معناها عن طريق نشر « وصايا النار » في (ارض سدوم) وهو تبشير واضح بمبادىء الثورة التى يعتنقها هذا « المجوسي » الجديد ضد

المجتمع الفاسد في ارض الوطن . واذا كان في القصيدتين السابقتين يتحدث كيف بهتت الاشياء في ناظرية وظل حبه لها كما كان ان لم يزد ، بعد ان وعى الكون وما ينزله به الظلم من قبح بحيث ذهب الجمال وبقى الحب فانه يعلن الان انه لحب باطل ضائع ، ذلك الحب الذى يستهلك الحياة ويكبد صاحبه الغربة والنفى ثم يشفى به على الموت دون أن ينتج عنه اى تغيير في واقع الاشياء ولا وعى الاحياء .

(٣) وجدوه عند باب البيت فى الفجر قتيل
وعلى جبهته جرح صغير وقمر
وتعاويذ وقطرات مطر

فهل قتل هذا المؤمن العاشق ام انتحر ؟ ان حبه الذى لازمه منذ طفولته لجمال الكون ثم اقترن في شبابه مع الايمان بوصايا النار ، لم يبارحاه ساعة موته ، وان كان قد عاش وحيدا ومات وحيدا ، وعانى بين هذهوذاك الهيام والنفى .

وهكذا نرى ان المجوسي في الديوان يرمز الى من اهتدى ونافح عن ايمانه وظل على حبه للناس والحياة حتى قتل . وقد ورد ذكر المجوسي في الديوان مرات متعددة (ومجوس الزمن الاتى يدقون الطبول ٣ ــ ١) كما ورد ذكرهم في القصيدة الاولى من (ثلاثة رسوم مائية) حين يتحدث عن المؤمنين الذين فروا بايمانهم الى الجبال ، هذا عدا عن الاشارات الى زرادشت واتباعه من المجوس وفي فرهم وكرهم خلال معركة الانسان مع الشر في هذا العالم .

ب ــ ان التجربة التى تقدمها الرسوم المائية الثلاثةليست بعيدة عن تجربة المجوسي ، وان كانت تظهر اكثر ذاتية وتشخيصا من حيث ان موضوع الحب امرأة وليست وصايا النار ولا ارض سدوم واذا كانت قصيدة « المجوسي » تعتمد النقش والتزين بشيات الطبيعة لتظهر الجمال وحبه للجمال وخيبته فيه ، فان الرسوم ليست أقل تلوينا وتنويعا .

يبدأ الرسم الاول بالمقارنة بين رحيل الحبيبة الجميلة وبين رحيل النهار : لقد رحلت وبقى الربيع على الوسادة « مستلقيا عريان تغمره الظلال » . لقد رحلت كما رحل النهار « لكنه رش النجوم على النوافذ وهى لم تترك سوى هذا الرماد » وفجأة ينهار الشاعر امام عاطفته والفراغ الذى يحوطه ، فيعاتب نفسه على أنه كان يحرق السفن في كل ميناء لكنه اقلع الان عن روح المغامرة واعتكف مع المجوس في ذرى الجبال وبقى وحيدا بعيدا عن المرافيء والمدن الكبرى وحوريات البحار . وهو يكرر العتاب في الرسم الثانى لانه ارتحل معتكفا (هربا من الظلمات والاموات والليل الطويل) :

(٤) فعلام كاشفت الوجود
ووقعت فى شرك الوجود
متفجرا من داخل الاشياء ، منفيا تموت
ومدمرا فى كل ميناء حياتك فى غياب الاخرين
ومطاردا للنور فى هذا الكمين
يا ايها الوثنى ، يا قلبى الحزين

اللهجة هى لهجة « المجوسي » ذاتها بما تحويه من شعور دهرى وتأمل كونى واحساس بالعبث وبطلان الحياة ، الا ان العتاب هذه المرة موجه الى الذات وليس الى الدنيا او الحياة فعبر ايمان هذا الدرويش وحمية اندفاعه ، قذف نفسه بين الاشياء وكاشف الكون بما في نفسه شأنه شأن كبار المتصوفة والمجتهدين في كل زمان ومكان ، فأحرقته اشواقه وتناثرت ذاته شظايا حين علقت في شرك الوجود ولم تستطع ان تنهض به فتخلصه او تنهض بنفسها فتخلص منه . وتلك هى ورطة العارفين بالله واكابر العاشقين . وتراه في الرسم الثالث وقد بلغ ذروة هيامه ووجده ووحدته في منفاه الارض يبحث عمالا يدرك ولا يلحق من نسمات الحياة والتماعات الجمال وصبوات القلوب وتهويمات الارواح . ومرة اخرى تتفاعل ذات الشاعر مع هذه الصفات بحلول عاطفي يقلب جوهره من وجود تاريخى الى ذلك الوجود الاثيرى الذى ينسجم مع الموضوع المطلوب والملاحق فاذا انتهت القصيدة انتهى الشاعر الى حال من التحول الاثيرى لا يحدده لنا قولنا انه رؤية سريالية مبنية على شعور قوى بوحدة الوجود والفناء في المحبوب ، الا تحديدا بعيدا جدا عن جوهره الشعرى المحير :

(٥) .. وتمارسين السحر فى الواحات كاهنة ــ
وفى سعف النخيل تلوحين
للسائرين بنومهم والهائمين
وتضاجعين الميتين
وتهومين وتختفين
والى بلادك ترحلين
وانا اموت كقطرة المطر الحزين
على وجوه العابرين ..

ونستطيع القول ان الشاعر يصور الحالة من بعدين : كلما ابتعدت هى كلما ذاب هو وتلاشى شأنه في هذا الحال شأن المجوسي الذى كلما ازداد حبه ازدادت فجيعته ، شأن الشاعر الذى كلما ازداد وعيه ازدادت وحدته .. الخ

٥ ــ من ترى يسمع صيحات طيور البحر بعد الزوبعة ؟
ويعانى وحشة النبذ وموت الروح تحت الاقنعة ؟
ويغنى للفصول الاربعة ؟

أ ــ لقد نذر الشاعر نفسه للتضحية والبذل في ايمان وحب متمثلا لذلك بالمجوسي الشهيد وبالعاشق حين كاشف الوجود وتفجر من داخل الاشياء . لكن المعاناة التى تشدهم كلهم اليها بسبب هى في الدرجة الاولى ، الوحدة والمنفى او وحشة النبذ ، كما يسميها الشاعر الا ان الشاعر لايقيم في المنفى

ليغنيها بل تراه وحيدا في العراء وصمت البحار يرهف السمع بذكاء متوقد لما يدور حوله من احداث تطرأ على الحياة والاحياء . فيلاحقها تصويرا ورصدا .

فقد يكون الشاعر قد اورد صورة طيور البحر بعد الزوبعة ليستدعي الى ذهننا الدمار الذى يعقب الانتفاضات الكبرى ، ليقابل ظاهرا بين وحشته وفزع الطيور وبين صوته الضائع وصرخاتها التى تذهب ادراج الرياح في عرض البحر ، الا ان المقابلة الحقيقية والخفية هى في هذا الهلع الفريزى الذى يسوى بين الانسان والحيوان في أوقات الخطر . ان الشاعر كعراف وراء ومتنبىء وراصد لتأخذه الرهبة من الاتجاه الذى يتوقع ان تسير فيه حركة التاريخ بعد ان تجمدت المدن الكبرى تحت حضارات الجليد ، وسدر في غفلتهم مجاذيب النخيل بأرض النوم والسحر في عصور القتل والارهاب وموت الالهة . وانه لا يشعر بالرعب من وحشة النبذ وانما من موت الروح تحت الاقنعة الزائفة ومما قد تتمخض عنه عصور الانتظار والارهاص بتحقيق وصايا النار على يدى سكان العالم السفلى . وينتهى المقطع باشارة الى ان مهمة الشاعر فوق الرصد والمعاناة ، التجاوب مع الطبيعة والحياة . ان مهمة الشاعر ان يغنى هذه الامور — وهى مهمة يتبناها الشاعر . على أن يستعمل سلاح الكلمة — وهو أمر لايروق طموحه الى تغيير العالم .

(١) آه من عرى سماء الكلمات
تحتها ارقد قشا ، مومياء
صامتا ، انتظر البعث الوف السنوات
حاملا موتى معى ، جواب افاق ، بلازاد وماء
كلما غير مجراه الفرات
رقدت فى قاعه روحى مع الصلصال والعشب حصاة .

الموقف نفسه من رهبة ورصد وتوقع . الشاعر وحيد في عراء هذا الكون ، صغير بين الاجرام والاحداث . متحفز ، يقظان رغبان ، عاجز ، تواق . ويصدر التوتر في قصيدة « النبوءة » هذه بل وفي الديوان كله ، عن هذا التناقض المرير بين الرغبة والعجز عن تحقيقها وفي الواقع فان الجو الاجرد الاغبر الذى يسيطر على المقطوعة يوحى كأن الارض ماتزال في عهد السديم ، وان الشاعر ما هو الا بذرة تختزن الحياة وتنتظر عودة الخصب لتستأنف وجودها وتخرج من حالة الكمون ، غير ان الشاعر لايملك وسيلة غير الكلمات ليخرج بها عن تلك الحالة ينتظر التحولات ، كأنه قشة جافة او جثة حنطت ألوف السنين ترقد هامدة تتنصت . ترهف السمع لهسيس الحياة تترقرق في الوجود . وهكذا كلما غيرت الحضارة مجراها عن وطن وامة ، همدت فيهما الحركة وجفت

هذا شعر معاناة يحمل معاناة الشعر . فليس مايروعنا فقط قوة الخيال وبساطته وانسجامه — وذلك بعودته الى حالة الخلق الاول — بل تروعنا ايضا تلك الحالة من الترقب المرهف والصبر الطويل ومشقة الانتظار بلا زاد ولا ماء ، بعد ان غير نهر الحضارة مجراه وترك الصلصال والعشب في تطلع لاهف . كما ان صورة الكون في حالة الخليقة الاولى تثير في ذهننا تداعيات الاساطير عن تلك الحالة : وهى تذكر ان اول ما خلق من صلصال ، ويتفق العلم مع هذه النظرة من زاوية انه يقرر ان الخلية الاولى اخرجت من الطين . اضف الى ذلك ان تصوير روحه بالحصاة في الصلصال يعطينا معنى الصلابة والتماسك في هذا الجو الطينى المتخمر فاذا انتقلنا الى المقطع التالى من القصيدة نفسها في قوله :

(٢) آه من يجمع اشلائى التى بعثرها —
الكاهن فى كل زمان ومكان ؟
فانا لوح من الطين وخيط من دخان
كتبوا فيه الرقى والصلوات
ومراثى مدن الشرق التى ماتت واعياد الفصول

وجدنا ان الذات العربية في المرحلة الراهنة لم توصف بأدق ولا اوجز من التطلعات التى تسجلها هذه الابيات . فالحضارة العربية الان ، قد غدت ركاما من الرقى والمراسيم ومراثي المدائن ما بين قرطبة الى القدس، فضلا عن بقية « العواصم » التى تنتظر الغزاة الفاتحين.. او تنتظر من يضمها بعضها الى بعض ويجمع اشلاءها الممزقة التى بعثرها كاهن شرير .

ويلى هذا المقطع مباشرة الابيات التى اقتبسناها سابقا (٣ — ١) والتى سميناها «لوحة الحشر والنشور» حيث تتماوج صور الغزو والنفى والرحلة والعودة .. على حين تنتهى القصيدة بالسؤال :

(٣) آه ، ماذا للمغنى ساقول
وانا اجمع اشلائى التى بعثرها الكاهن فى كل العصور
ونذورى والبذور ..

السؤال يظل معلقا بلا جواب وسط التناقض الرئيس بين نهاية القصيدة التى تصفه وهو يجمع اشلاءه ونذوره وبذور الحضارة العربية القادمة ، وبين مطلعها في سياط الخزى ولعنات الهزيمة وسط نهر من الدم والنار والسبايا التى يراها الشاعر بعين بصيرته ويعانى من اجلها الحسرات . هذا المطلع هو : —

(٤) تأكل الهرة تدييها اذا جاعت
وفى أرض الملوك الفقراء
زهرة الدفلى على جدول ماء
تتعرى فى حياء
وانا أكتب فوق الطين ما قال المغنى للمساء
واعرى الكلمات
وتعاويذ البغايا الكاهنات
وارى نهر دم يصبغ مرآه وجوه الملكات
ورحيل العربات
فى سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات .

فالحرة حين تجوع تأكل ثدييها لكنها لا تأكل بثدييها، شأنها شأن زهرة الدفلى التى تروى الاساطير انها كانت حورية فائقة الجمال فلاحقها ابولو يريد اغتصابها فتحولت الى شجرة تعطى هذه الازهار الجميلة .. واذن فالجو في مطلع القصيدة جو تضحيات بشرية متوالية يظهر فيه

الشاعر وهو يتلقى الوحى من الغروب ويحاول ان يعرى الكلمات ليكشف مضامينها وما تحمله تعاويذ البغايا والكاهنات من تحذير وانذار ، فتتكشف له صور من الغزو والتشريد والدمار تجتاح سهوب الشرق . فيسيطر عليه الفزع . وينهار امام عجزه وعجز الكلمات عن دفع الاذى النازل بقومه وبلاده لكنه يبرر عجزه بانه ماهو الا راصد يرقد ينتظر البعث وعودة نهر الحضارة الى مجراه ، بعد ان تمزقت الشخصية الحضارية للامة وتبعثرت اشلاؤها على يدى الكهان في كل زمان ومكان ثم يعرض لوحة الحشر والنشور ويتساءل ـ كشاعر ـ عما يجيب به داعي الحياة « المغني » اذا بدت تباشير البعث الجديد ، فصهلت الخيل واحتشد المجوس ـ « الثوار والمؤمنون » وتجلت للكون مرة اخرى عشتروت تؤذن بعودة الحياة والخصب، فلم يستجب لها احد . ماذا يقول الشاعر لهذه الدعوات الى عودة الحياة وهو مايزال مشغولا بجمع اشلاء الامة المتناثرة وبذور حياتها ومستقبلها ؟

واذن فالشاعر يرى مالا يراه غيره من خيبة الحاضر وفراغ المستقبل . والحاضر والمستقبل هنا مستعملان بمعناهما التاريخي وليس الوجودى او الصوفي . فهويرى الدمار من جهة وداعى الحياة من جهة اخرى ـ وهذان هما مصدران اخران للتوتر في القصيدة ـ لكنه معلق بالكلمة الجرداء التى لايسمعها احد منهمك بجمع الاشلاء التى لم يجمعها احد . وهو حائر بهذه المرحلة التاريخية الحرجة التى تجتازها الامة العربية ، دون ان تفلح في اعطاء رد من اى نوع على التحديات والدعوات اللتين تحوطانها ..

ولكى نؤكد معاصرة القصيدة للمرحلة التاريخية الحالية ، لابأس ان نقارن بين صورتين يقول البياتى في هذه القصيدة : ـ

(٥) آه ماذا للمغنى ساقول
عندما تصهل تحت السور فى الليل الخيول
ومجوس الزمن الاتى يدقون الطبول
ويعودون من المنفى الى المنفى فلول

والصورة كما هو ظاهر تنبىء بهزيمة المجوس وتشريدهم . اما الصورة الاخرى فهى للشاعر الفلسطينى محمود درويش من قصيدته « يوميات جرح فلسطينى » وفيها يقول :

(٦) صوتك الليلة سكين وجرح وضماد
ونعاس جاء من صمت الضحايا
اين اهلى ؟
خرجوا من خيمة المنفى وعادوا
مرة اخرى .. سبايا

ولكى نفهم ابعاد القصيدة « الدرويشية » يجب ان نذكر ان محمود درويش القاها في حيفا ، ردا على قصيدة الشاعرة الفلسطينية فدوى طوفان ، وهى بعنوان « لن ابكى » وقد القتها عام ١٩٦٨ في عرب حيفا ، بعد ان التقى اللاجئون الجدد من عرب الضفة الغربية باللاجئين القدماء من عرب الارض المحتلة .. والصورتان تفسران بعضهما بعضا دونحاجة الى تعليق لان الظرف الذى اوحى بهما واحد ، انها حرب حزيران والهزيمة . فعندما حاول العرب ان يغادوروا منفاهم عائدين الى وطنهم منوا بنفى اشد وسبى انكر . كل ذلك لانهم لم يستجيبوا لداعى الحياة : للوحدة والتصنيع والعلمنة والتشريك ..

ب ـ قدمنا ان الشاعر نذر نفسه للتضحية والايمان ، وان رؤياه اذا اصابته بالجزع فانها اشعرته بالمزيد من الوحدة والوحشة لانه لم يجد جوابا على الاسئلة المطروحة اسئلة تأريخية محددة بالمرحلة الراهنة تمام التحديد ، فيخطىء من يظن ان الوحشة التى يتحدث عنها البياتى وحشة وجودية وان خيبته هى خيبةميتافيزيقية او ان شوقه هو شوق « الانسان » الى « المطلق » ان مثل هذا التفسير يسلب النظرة الميتافيزيقية اعز مالديها :

التجريد والحدس فضلا عن انه يؤدى الى سوء فهم الديوان والشاعر معا . فمنطلق الشاعر محدد منذ البدء بالتطلع الى عالم افضل « بغداد بلا ذباب » وخيبته هى خيبة ذات تاريخية مشخصة تماما بالرجل الذى يدعى « عبد الوهاب البياتى » في تحقيق ذلك التطلع . اما وحشته فهى احساس الطليعة والرواد في كل جيل بانهم ينفردون في ان يروا مالا يراه غيرهم ، مما يعزلهم ويزيد في نظرهم من هول الاخطار المحدقة بأمتهم . ومن يرجع الى قصيدة « هبوط اورفيوس الى العالم السفلى » ـ وقد اقتبسنا مطلعها « ٣ـ٣ » ونهايتها « ٣ـ٢ » ـ يجد ان الشاعر صريع بين الايمان الذى يقضى عليه بمتابعةالنضال واليأس الذى يدفعه الى التسليم . ان هبوط اورفيوس الى العالم السفلى لتخليص حبيبته من براثن الموت هو نفسه هبوط الشاعر الى امته ليخلصها من التخلفالمفضى الى الموت فنجده يجرى بينه وبين نفسه هذا الحوار

(١) ولماذا انت فى المنفى مع الموت واوراق الخريف ؟

ترتدى اسمالهم ، تبعث فى كل العصور
باحثا فى كوم القش عن الابرة ، محموما ، طريد
تاجك : الشوك ، ونعلاك : الجليد
ـ عبثا تصرخ فالليل طويل
وخطا ساعاته فى مدن النمل حريق .

هذه هى صورة الشاعر على الصليب وفي المنفى مطارداً ، هائما على وجهه وحيداً بين بشر لم يدركوا بعد معنى مجازفته في سبيلهم الا انه يتذكر فرحه الخلق والبعث ، وكيف انه اذا مدت اليه عشتار يدها ذاب الجليد .

(٢) وانطوت فى لحظة كل العصور
واذا بالليل ينهار وتنهار السدود
واذا بالميت المدرج فى اكفانه يصرخ كالطفل الوليد

لكن هذه الرعشة الصادرة عن التخيل لاتكبت الصرخة الناتجة عن معاناة الالم :

(٣) آه ما أوحش ليلاتى على أسوار آشور ـ
مع الموت واوراق الخريف
وانا اصعد من عالمها السفلى نحو النور والفجر البعيد
ميتا ابعث فى درع الحديد ..

واذن فبعد المكابدة والمجاهدة والانتظار الطويل يأتى البعث مشوها : ذلك ان المجتمع اذا بعث في درع الحديد بعث ميتا متحجرا ، مما يبرر انهاءه للقصيدة باصراره على ان مـن العبث البحث في كوم القش عـن الابرة لان الحضارات تموت :

(٤) عبثا تمسك خيط النور فى كل العصور
باحثا فى كوم القش عن الابرة محموما طريد

وهكذا تنتهى قصيدة « هبوط اورفيوس » بالتوتر ذاته الذى بدأت به : الموت حتم على الحضارات وجهود الشاعر عبث وانه لوضع مفزع . الاصوات في القصيدة تشير الى توزع الشاعر وتشتت فكره . غير ان افكارهـا مرتبة بشكل منطقي بالرغم من ردائها الاسطورى وتجزوء الحوار بينها : الشـاعر يحمل الناس في قلبه وان كانوا لايبالون بخلاصهم حتى وان ضحى الشاعر بنفسه فعذب ونفى وشنق وهو في عذابه يحلم دائما بعصور يولدالانسان فيها من جديد وكلما اوشك على الانهيار نادته عشـتار ولوحت له بالنشور والبركة فيعود اليه ايمانه الاول وان لم تخف وحشته في عالم الاموات هـذا . ومـا دامت الحضارات تموت فان نضاله عبث ، ولكن من العبث ايضا ان يستسلم فلابد له ان يخرج مـن الكهف ويسـتأنف الكفاح ولو كان مدمى منهكا :

(٥) نزفت كل جراحاتك ، حتى الموت ـ
فى فجر السلالات وفى عصر الجليد
فلماذا انت فى الكهف وحيد ؟
ترسم الثور الخرافى على الجدران بالنار
وتلتف باسمال الشريد

الكهف هنا معطوف على فكرة الانسحاب والعودة التى رأيناها لدى زارا والمجوس وليست له علاقة بكهف افلاطون ، ففى كهف افلاطون يكون الملهم مع ابناء قومـه في الظلام فيخرج بمفرده ليرى النور ويعود اليهم مبشـرا او نذيرا ، اما الكهف في التقاليد الشرقية الثقافيـة فهو المكان الذى يعتزل فيه الملهم الناس ليستوحى ضـميره وربه ويقلب النظر في احوال الحياة والاحياء ثم يعود الى الناس مبشـرا ونذيرا . والشاعر اذا اعتزل في الكهف يقوم بطقوس سحرية يبتغي منها عودة الخصب والثورة الى الارض بعد ان تنتهى المرحلة الحالية الميؤوس مـن صلاحها والتى حددهـا الشاعر بانها « فجر السـلالات وعصر الجليد » لكن الثور الخرافي (٣ـ٢) لايحل بارض الحضـارات المحتضرة ولا يجد مكانا له في دخان المـدن الكبرى وبذلك تفشـل الطقوس السحريـة في التعجيل بالبعث المرتجى بعد ان فشلت مظاهر الانبعاث الحاليـة في اعادة الروح الى الاشلاء الممزقة ، لان امتـه بعثت في « درع الحديد » فجاءت صورة متشنجة عما كان يجب ان تكون عليه .

(٦) لم تقل ، مولاى ، شيئا ، عشتروت

وهى بعد الموت فى القبر تمـوت
وعلى اكليلها يسقط ثلج من سماء الملكوت
فى خواء المدن الكبرى وفى ازمان اسفار المجوس
سقط المصباح فى الارض ولم نشرب ـ
على نخبك ، يا حبى ، الكؤوس .

عشتروت هى الكلمة السحرية لكل حب وايمـان في نفس الشاعر . ومن يقرأ « قصائد حب الى عشتار » ـ وهى احدى عشرة قصيدة ـ يتمتع بسلافة عتقها وهج الفكر في انعكاسه على الحياة ، وتأصل الشعور في جذور هذا الكون ، ونشوة الجسد من الاستغراق في ممارسـة الطقوس والصلوات ، حتى جاءت بدعة نغم ولون وفتنة تكوين وكلمة ، بحيث لوقلنا انها آية مفردة الاعجاز فـى الشعر العربى كله ، لما غلونا ولا وفيناتيك القصائد حقها من الاكرام لما فيها من الق ونحت وصمت ومحاكاة لاعمال الخلق واحوال العشق والعاشق ، فاذا بالمرثية قصيدة في عرس ، والغزلية ناقوس في هيكل ، والدعائية ترتيل على ذاك الجدث القدسى الذى يراه الشاعر حيا على الدوام. ان عشتروت ولو همدت والحدت في القبر ثـم دفنتهـا الثلوج فلابد ان تعود مع النور والعصفور مثلما يعود الدم للقلب وماء النهر للبحر الكبير . فمن اعماق الثلوج ينبع الدفء ومن همود الموت تنبجس الحياة النابضة بالدفء والحركة .

وفي غمرة الذهول بالجمال وعودة الروح تنجلى مرة اخرى شخصية الشاعر كرجل طيب في مواجهة المعجزة ، شخصية المشتاق الوحيد المنفى المتاع في عالم مشحون بالحقد يجلله الظلام وتملؤه الدمى ثم لايستجاب فيـه دعاء .

كذلك تتجلى شـخصية التائـه الذى يبحث بين المقابر والطلول الدارسة عن مدن الحب التى اضحت خرابا وعن الصبوات استنفذت عمرا وما ارتوت فامتزج الحب والموت واليأس واليقين والرؤيا والعيان لدى هذا المخلوق الضعيف الواهن الواله . ذلك كله دون ان تخرج القصائد عن حيزها التاريخى في تحديد العصر والمرحلة ، ولا عن حيزها الانسانى في عرض الشوق الموجع عبر الاساطير التائهة ، ولا عن تميزها الشخصى في عكس ردود فعل الشاعر تجاه الشوق واللقاء والحلم والاحتراق بل ولا عن حيزها القومى في كشف التطلع والمصير كما يبدوان في هذه المرحلة .

(١) نبتت لى اجنحـة
وأنا أحمل من منفى الى منفى تعاويذ الملوك السحرة
وزهور المقبرة
وعذابات الليالى الممطرة
مثل ماء النهر من تحت جسور العالم المشحون ـ
بالحقد ، تلمست الضفاف المظلمـة
وتمزقت وناديتك باسم الكلمـة
باحثا عن وجهك الحلـو الصغـير
فى عصور القتل والارهاب والسحر وموت الالهة

وتمنيتك فى موتى وفى بعثى وقبلت قبور الاولياء
وتراب العاشق الاعظم فى اعياد موت الفقراء
ضارعا اسال ، لكن السماء
مطرت بعد صلاتى الالف ثلجا ودماء
ودمى عمياء من طين واشباح نساء
لم يرين الفجر فى قلبى ، ولا الليل على وجهى بكاء
فمتى تنهل كالنجمة عشتار وتاتى مثلما ــ
اقبل فى ذات مساء
ملك الحب لكل يتلو على الميت سفر الجامعة
ويغطى بيد الرحمة وجهى وحياتى الفاجعة

كان الفلاسفة الاقدمون يطمحون الى اكتشاف حجر ــ أوتركيبه ــ يضم خواص كافة المعادن . كذلك طمحت الاساطير الى تطوير بطل يملك صفات الحكمة والشجاعة باجمعها ، فقدمت لنا جلقامش واوليس واكبر ظنى ان شاعرنا قد حاول ان يقدم انسانا قديما في انواع العواطف والاشواق جميعها ولم ينثن عن عزمه ولا عن ايمانه . وقد اصاب الشاعر في محاولته هذه أوفي نصيب من التوفيق والنجاح .

ثمة عنصر من عناصر الشعر وصيغ الخطاب أهمله الشعراء العرب في العصر الحديث لنقص الايمان في قلوبهم الا وهو عنصر الدعاء والضراعة . ويتركز هذا العنصر على حقيقة ان الانسان يعرف هدفه والسبيل اليه تمام المعرفة لكنه يعجز عن تحقيقه بمفرده فيستعين عليه بما يعتقد انه قوة عظمى شاملة يستدعيها بواسطة الدعاء والضراعة . ان البياتى لم يكتف باعادة اكتشاف هذا العنصر ونفض الغبار عنه بل جعله حجر الزاوية والمادة الاساسية في بناء ديوانه ، مستفيدا مما قد يتيحه له الدعاء والضراعة الآمال من الوان الخطاب واثارة مشاعر الخشوع وعرض احوال التذلل والالم وابراز الآمال والمخاوف . ويتفرع من اختيار الشاعر لاسلوب الدعاء ، وحدة موقف المتكلم من المخاطب : الانسان البسيط تجاه الاسرار الكبرى القادرة على ازالة الشر من العالم . كما يتفرع على وحدة الموقف وحدة القصيدة ، فأنت تقروءها كلها بنفس واحدة جملة واحدة كأنها دعوة المظلوم تصعد الى السماء كشرارة ، او كزفرة او أنها تحمل مافي الصدور الى الناس والى علام الغيوب وهذا هو سر طول الاقتباسات وكثرتها ، لعدم قدرتنا على ان نقتطع من القصيدة مايفى بفرضنا .

واخيرا فان في استخدام هذا الاسلوب تغليبا لعنصر الفاجع على غيره من العناصر ، في الحياة والشعر فبعد عرض العذاب والحاجة ، تنتهى القصيدة على الدوام بعرض الخيبة والضعف ثم تختم بالتساؤل عن موعد حلول عشتار على الارض لتنتهى ماسى الشاعر والحياة فعشتروت هى على التوالى : بذرة الحياة (١) والطفولة (٢) والبحث (٣) والرؤيا (٥) والوعد (٧) والتحرير (٨) والبعث (٩) والشهوة (١٠) والعطاء (١١) .

وذلك حسب تسلسل القصائد في مجموعة « قصائد حب الى عشتار » وانه لامر مروع ان نجد الكائن الذى يتحلى بكل تلك القدرات والصفات العلوية ، يزداد امتناعا كلما ازدادت ضراعة المحتاج المستغيث . ففى القصيدة الاولى من هذه المجموعة ، نجد الشاعر يصور عراف الفصول يسجد على اقدام السروة العارية الباكية من وحدتها فيخدش الارض ويعريها تحت الثلج والمطر حتى يموت تعبا ، لكنه يترك فيها قطرة (ترضع الدفء من الاعماق) فتعود الحياة الى دورتها العادية المتجددة وتنتهى القصيدة بتساؤل الشاعر (فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود ؟) وهو التساؤل نفسه الذى تختم به القصيدة الثانية التى اقتبسناها انفا (فمتى تنهل كالنجمة عشتار ..) مع فارق واحد هو ان الذى يموت في القصيدة الاولى هو عراف الفصول ، في حين ان الذى يموت في القصيدة الثانية هو الشاعر نفسه ، يموت بعد ان عانى النفى والعذاب والتمزق والخوف والشوق والدعاء .. لكن السماء لم تستجب له بل زادت من عزلته فامطرت ثلجا وبالغت في ارعابه فهطلت دماء ، وامعنت في تفشيله فأرسلت عليه دمى عمياء والحت في تغريبه فتركت هذه الدمى العمياء من النساء الطينيات لايرين مالدى الشاعر من توق ولهفة وعذاب . بذلك تتم وحدة الشاعر في منافيه الثلاثة : بعده عن وطنه وغربته عن الناس ورفض السماء لدعائه وقرابينه على ان مايلمس ارق الاوتار في نفسنا ايمان الشاعر بالرجعة وعودة الحياة الى أمته المزقة ، فضلا عن اصرار لايلين على التضحية في سبيلها بحياته ونفسه .

ان ايمانه البسيط العفوى الذى يحمل طراوة البديهة واولية المسلمة ليتجلى في ضراعته الملحة ، وفي حكايته لانتظاره الطويل وفي معاناة الوحدة والنفى وانواع العذاب ، ثم لايشكو من ذلك شيئا بل تنحصر شكواه في ان دعاءه لم يستجب له وان كربته لم تفرج .. لكنه ماض في طريق البذل لاينثنى ، لانه يصدر عن الحب في مايقدم :

(٧) فاحرقونـــى
فانا ساحر اموات القبيلة
فى مقاهى مدن العالم خيمت ــ
وفى أرصفة الفجر البليلة
حاملا لوحا من الطين ، ونار البعث ــ
تسرى فى عروق الموميـاء
تكتسى باللحم ، تخضر على الجدران اوراق المساء

لقد ان لنا ان نعرف ماهى الوسائل والاساليب التى يتبعها الشاعر وهو يستمطر الرحمة والبعث لقومه ويرصد بوارق الحياة والامل « باحثا عن الابرة في كوم القش » متحملا الوان الغربة والنفى والانكار من الناس والسماء .

ولو رجعنا الى قصيدة « هبوط اورفيوس .. » (٤ ــ ب ــ ٥) لوجدنا الشاعر يذكر بأنه يعتكف عاريا في الكهف وهو يرسم الثور الخرافي على الجدران بالنار . وفي مرات اخرى نجد اشارة الى شعائر معينة او صلوات

يقوم بها الشاعر ليستحضر الخير او البركة او البعث وهو لهذا السبب يسوغ لنفسه أن ينتحل بنوع من التقمص شخصيات تتراوح بين المجوسي العاشق وزرادشت والفارس في درع الحديد .

وفي الواقع فان المدرسة التصويرية التى هدته الى منهجه منذ بداية حياته مازالت تسعفه بعناقيد من الصور السريالية تدغدغ الاحساس والشعور وتردد صدى بعيدا لاغنية وحادثة حب يلهث الشاعر وراءها تعبا وحنانا .

ان في الديوان اربع قصائد هى اكثر قصائد الديوان ذاتية ، صلة بشخص الشاعر لكنها بالمقابل تصلح للكشف عن تقنيته الشعرية في هذا الديوان ، وآلية التقمص لديه .

سنبدأ تحليلنا بقصيدة جعل الشاعر عنوانها « كابوس الليل والنهار » تبدأ على هذا النحو : ـ

(١) تحلم الارض بميلاد نبى يملا الافاق عدلا
تحلم الارض بميلاد الفصول
وانا احمل فى الشارع جثة
لأواريها اذا ما هبط الليل ، بمبغى او حديقة
وبمقهى او بخمارة نور
مخفيا وجهى عن الله وعنك
خجلا ، سكران ابكى ..

لقد تكررت لدينا ملاحظة أن خلاص العالم هم شخصي ليس للشاعر راحة بدونه من العناء . لذلك فان المطلع يعرض تبكيت الضمير الذى يحسه الشاعر حين يرى نفسه خارج الطبيعة والتاريخ : فالارض تحلم بنبى يحقق العدل او بفصول تتعاقب فتجدد الحياة ، وليس للشاعر مكان في هذين الحلمين لانه مشغول عنهما بحاجات جسده . وفي الحقيقة ، فأننا لاول مرة نجد هذا الشاعر الحاسم العصبي المؤمن ، مرتبكا مترددا . فهو ينكر وجوده الذاتى دون ان يستطيع التخلص منه . لكن هذا التعارض بين الذات والعالم، عابر عارض في شعرهاجمالا، لانه ينحل ـ بحسب مفهوماته الديالكتيكية ـ في تلاحم الاضواء . واولى بنا ان نحيل هذا التعارض الى العاطفية الشديدة التى تستولى على الديوان ، دون ان تفسد ، في اغلب الاحيان ، صلابته الفكرية ولا تماسكه الشعورى. المهم ان الشاعر يتابع قصيدته بالعاطفة الاسيانة ذاتها ، محاولا ان يتذكر اغنية ونبيا ينتظر وجدران البيوت الهرمة ونهر المدينة المتسخ ولقاء مع المرأة التى يحب .. ليعود الى محاولة تذكر الاغنية . ثم يبنى قصيدته « الكاهنة » على المحاولة ذاتها . وان حلت الاحاسيس محل العواطف هذه المرة وبدلا من المبغى او الحديقة والمقهى او الخمارة يطالعنا جو غرفة مقفلة فيها الشاى والاسطوانات وعتمة رمادية يسرح فيها خيال الشاعر :ـ

(٢) يتحد الليل مع النهار
وجسد الوردة فوق النار
وانت تحت شفتى كاهنة تبوح بالاسرار
ذبيحة علقها الجزار
من ثديها العارى على الجدار

ليس الفرح الجسدى هو الذى يحدثنا بل اليأس الرجولى اثناء اغتصاب امرأة ، ـ المرأة واقفة مستندة الى الجدار والشاعر يطفى عليها بقبلاته ، يهصر نهدها ، يتملى جسدها فتنصهر في وجدانه اسطورة ، فارسة ، وردة ، مناجاة :

(٣) يا أمرأة تصعد من مغاور النعاس
والسحر والخرافة
تضاجع الساحر والشاعر والمقاتل
ووردة الصيف التى تموت فى الخمائل
تبوح تحت شفتى بسرها المخاتل ..

لكى نفهم صفات التمجيد التى يسبغها الشاعر على المعشوقة لابد من العودة الى قصيدة هجائية فى الديوان تفسر قصائد التمجيد بالصفات المضادة التى يستعملها الشاعر في هجائه لان الديوان ـ ككل عمل فنى عظيم ـ يملك من الفرادة مقدارا يفسر بها نفسه بنفسه .

فهو يعير البغيضة بانها لم تشهد الحلاج بعد الصلب ـ أى لم تعاين عظمة التضحية ولا عانتها ـ وبأنها لم تهرب في عربات الفجر الرحل ولم تغتصب تحت سماء النار ـ اى لم تستسلم للجماح الطبيعى الذى تفرضه الشهوة العارمة ـ واخيرا يصفها بانها تفاحة معطوبة وجسد مقوس ثم يخاطبها معيرا اياها : ـ

(٤) وانت فى العشرين
مازلت تزحفين
تضاجعين بائع الحليب والممثل الفاشل ـ
والمهرج البطين

فهو يعير البغيضة بانها تضاجع الاناس الصغار الذين تستهلكهم الحياة اليومية ، بينما يمجد العشيقة ، بانها تضاجع الساحر والشاعر والمقاتل ، اى الاشخاص الذين يستهلكون الحياة ويتحدون المخاطر .

كما لايفوتنا ان ننوه بتلك النكهة الحادة في صوره والتى تصدر من شغفه بالبحث عن الاصول والتحولات : فالمرأة تصعد من مغاور النعاس والبذور ترضع الدفء من الاعماق والشاعر مثل ماء النهر من تحت جسور العالم المشحون بالحقد يتلمس الضفاف المظلمة ، أما التحولات فروح الشاعر ترقد حصاة في مجرى الفرات اذ تحول ، والوردة تغدو انثى عاشقة والمرأة ـ الاسطورة في قصيدة « الوجه والمرآة » تطلع من بطون كتب الانهار على كهوف العالم القديم .. :

(٥) تخرج من سرتها وردة شمس الليل والنهار
ولازورد النار
تمارس الحب مع الضياء والهواء والمطر
تحبل بالبذور والازهار والثمار
تحتضن المرآة
حالمة بالنهر والحصان والثعبان
وتختفى فى قعرها المطموس
عائدة الى بطون كتب الانهار

وهكذا نرى ان التحولات تتم بالرؤيا او بالحلم او بحسب المهمة التى ندب الشاعر نفسه لها او رسمها

للاخرين . هذه التحولات تقوم في شعر البياتى بوظيفة الطقوس السحرية التى ينفذها الساحر لجلب الخير او ايقاع الاذى ، اى انها تخدع الوعى عن معرفته الموضوعية بالعالم وتستبدل بها معرفة أخرى اقرب الى هدف الشاعر الفكرى وحالته العاطفية .

فاذا عدنا الى قصيدة « الكاهنة » التى اخترناها للكشف عن الية الابداع لدى الشاعر ، وجدنا انه حين تبدأ نمال الرغبة بالتسلل الى أعصابه وهو يعابث الحبيبة، تبدأ على الفور عملية اسقاط نفسه على العالم الخارجى . فالاقتباس السالف (٧ـ٣) يقصد فيه من التمجيد اعلان وصول المرأة الى نفسه وامتلاء نفسه بها ، فليس ثقل المرأة الطرى المترجرج سوى منبه ترد عليه شاعريةالبياتى بفيض صورى متلاحق التهليل والترحيب والتمجيد اذ يتم المقطع المقتبس على النحو التالى : ـ

(٣) **تبوح تحت شفتى بسرها المخاتل**
تمنحنى طفولة النهـار
وفرس البحر وياقوت كهوف النار
وجرس الامطـار

ومن الواضح ان هذه الصور جنسية بحته ، وان كان الاعتراف بعطائها له يتخذ صيغة الشكر والرضى العميقين . وبما ان الشكر قرين الدعاء فقد حدث مرة اخرى التحول الشعرى المنشود بين الشاعر ، العابد والمعشوق المعبود الواهب ، مما يتيح الانتقال ـ بعد هذا « الترشيح » ـ الى مشهد اسطورى يقترب من حدود الطقوس : حين يشتد الموقف ويتماوج :

(٦) **لا احـد**
كنا باعماق ليالى بابل
كنا على اسوارها نقاتل
انا وانت نرتدى اقنعة العشاق
كنا على الاسوار
نموت تحت قبل الصيف الذى يموت
نجرى وراء عربات النور
انا وانت نرتدى .. كنا على .. اسطوانة تدور

الاسطوانة تدور ولا احد ينتبه اليها . وبابل هى مملكة الخصب والنور والسلام على العكس من آشور مملكة الدمار والجدب والغزو .

ان المعادل الشعرى لانفعال البياتى هو التصوير الاسطورى المفعم بالحركة والصراع يعكس المراودة التى تدور بين الرجل والمرأة قبل ان يحظى كل منهما بصاحبه وليس وصفه لها بأنها « تضاجع الساحر والشاعر والمقاتل » سوى تعبير عن اعجابه بحيويتها ونضج جسدها وروحها بحيث تفوى وتستوعب هذه الاصناف الشديدة البأس الفائقة القدرة من الرجال . ان في هذه الصيغة من المدح عطفا على « البغايا الكاهنات » (٥ ـ ٤) اللواتى يقرأن التعاويذ ويوحين الى الشاعر برؤى المستقبل ودروب الخلاص . وهؤلاء البغايا الكاهنات هن بقايا ماترامى الى سمع التاريخ من عهد سيطرة الامومة في فترة القنص من تاريخ الجنس البشرى ـ وكان لهن في فجر تاريخ طيبة والاسكندرية والمرافيء الفينيقية معابد تقرن الجماع الجماعى باعياد الفصول الموسمية وبالتضحيات البشرية وهكذا تتحول جولة الرقص لدى البياتى عن طريق « الاسقاط النفسي » الى حلم تاريخى ، معركة على اسوار بابل طقوس تنكرية ، اعياد للخصب بممارسة الجنس الجماعى ، غنائية ضبابية تتمزز الكلمات الحلوة المدوخة « نموت تحت قبل الصيف الذى يموت » حيث يتوجب على متلقى الحالة الشعرية ان يردد الكلمات ليتلقى تأثيرها المدوخ دون ان يبحث عن معنى التركيب اللغوى . بل عليه ان يحصل المضمون الشعورى اللاهث الذى يفكك المضمون العقلى للتركيب اللغوى ويحيله الى كلمات متقطعة وانطباعات متفرقة في نهاية المقطع « نجرى وراء عربات النور . انا وانت نرتدى .. كنا على .. اسطوانة تدور » حيث يعكس هذا التقطع بالذات الحمى الجنسية اللاهثة تحت القناع الاسطورى ثم ينهيه بقوله :

نسرق ياقوتة عين ساحر المدينة
ندور في أحيائها أغنية حزينـة

فهو يضيف الى تفكيك التركيب غموض الصورة وخفة حركة « نسرق » ليلفعها بعد ذلك بجو من الحنان المتوحد والضياع الاسيان وهذا التكتيك في المراوحة بين الواقع والاسطورة يساعده على أن يحتفظ بالواقع كنقطة انطلاق ونقطة ارتكاز يعود اليها اثر كل مقطع ، بحيث يستطيع بفضل مهارته الخارقة ان يعود من الجو الاسطورى الى الحادثة الواقعية محتفظا بالبعد بينهما دون أن يخل بالمطابقة المفترضة بين الحادثتين بحيث انه اذا افترضنا ان الحادثة الواقعية هى أ والحادثةالاسطورية هى ب فيمكنه ان يسقط أ على ب محتفظا بمسافة معينة هى جـ وفيها يتم الخلق الشعرى .

ولكى نتبين هذه الآلية التى شرحناها بشكل هندسى ، نعود الى حيث انتهى المقطع السابق بالعودة الواقعية الى المدينة لنجد المقطع الذى يليه يبدأ على الشكل التالى :

يا امراة الميلاد والموت الذى تنتظرين ـ
فى صياح الديك
وضحكات الفجر الملـوك
من اين تقبلين واين تذهبين ؟

فاذا كانت العودة الواقعية الى المدينة هى أ نجد ان اسقاطها في هذا المطقع هو ب ، يليه جـ حيث يقول :

كنا على الاسوار
انا وانت نرتدى اقنعة العشاق ميتين
نرفع للفرات قربان اله الطين

وبذلك تتحول الحادثة الواقعية (التجوال فى المدينة) الى حادثة اسطورية ملحمية (الوقوف على أسوار بابل) . كذلك يتحول جو الحنان المتوحد والضياع الاسيان (ندور في احيائها اغنية حزينة) وهو أ الى صورة

(نرتدى اقنعة العشاق ميتين) وهو ب التى يفترض بها انها تنقل ذلك الجو الاسيان والعابث معا في الجمع بين الجنس والحزن .

هذان المشهدان المتطابقان يختمان بقوله (نرفع للفرات قربان اله الطين) مما يمنح الحادثتين اساسا موحدا من طقوس الخصب والشكر ، تشترك فيهما المرأة والرجل اشارة الى اتحاد هما ..

ب ـ مثل هذه المطابقة تنهض في قصيدة «المعجزة» بشكل اشمل واخفى واكثر حذقا ففى مطلع القصيدة يقرر الشاعر ان العاشق « سبح في دمه » اشارة الى انه غاب عن الوعى « وانهار سور الصين بعد المعجزة » اى قد انهارت الحجب التى تحول بينه وبين النفاذ في الاشياء ومعانيها ، فاستطاعت روحه ان « تستقر » في غصن شجرة لكن هذا الملجأ قلق مزعزع ، اذ تسقط الاوراق والازهار فيعرض هذا اللاجىء المسكين ويمد يده ليشحذ « النور وقطرات المطر » كما كان المجوسي قبله « يستجدي المحبة » .

ولا ينتهى المقطع الاول من القصيدة حتى يكون لدينا تحديدان لصفة العاشق وحالته ، فهو من جهة « الميت الحى » ومن جهة اخرى فهو « مأسور طليق » لانه حين استقرت روحه في الشجرة ، كمنت فيها كمون النار في الاشياء وهو في هذه الحالة قادرا على أن يبحث عن طريقه كما يبحث النهر عن مجراه . ثم يبدأ المقطع الثانى بقوله:

(١) كلما دق على أبواب قصر الساحرة
في الليالى الماطـــرة
غابت الابواب والقصر وخلانى وحيد
فى مقاهى مدن العالم استجدى بطاقات البريد

الضمير في فعل « دق » يعود على العاشق . غير ان هذا يختفى ويحمل وراءه المشهد بأكمله ، لتتجلى الصورة عن الشاعر وحيدا مشردا في مقاهى مدن العالم يستجدى حتى بطاقات البريد . واذا بالعاشق هو الشاعر . واذا بالعالم في خريف أجرد .

لقد حدث التطابق في القصيدة بين الصورة الاسطورية للعاشق والصورة الواقعية للشاعر من خلال المزج بين الصرتين مثلما يستخدم التلفزيون والسينما التمازج بين الصورتين اشارة الى بعد شديد او تقارب شديد يتم على اثره الانتقال الى حالة جديدة . وقد مهد للتمازج بذكر « الليالى الماطرة » حين يمكن للعمل السحرى أن يتم وتغيب الابواب والقصر دون ان يتمكن الانسان من ملاحظة العملية . وهذا كله ينسجم مع الابطال الذين يتحركون . روح العاشق تدق على قصر الساحرة !!

هذا « الترشيح » ـ وانقل هنا الاستعمال البلاغى القديم لشرح التكنيك الشعرى الجديد ـ الذى يتم من خلاله التمازج يكشف عن وحدة الشاعر واسطورته « العاشق » عن طريق : ١ ـ المطابقة بين العاشق الذى مد من فصل الى فصل يد الشحاذ للنور وقطرات المطر وبين الشاعر الوحيد « في مقاهى مدن العالم استجدى بطاقات البريد » وان كان الشاعر قد استفاد من هذه الازدواجية بتغيير صيغ الخطاب بين العاشق والغائب والشاعر المتكلم ٢ ـ المطابقة بين حالتى الجفاف فى الطبيعة والمدن .

بعد ان يتم المزج ، يعرض الشاعر حاله ثانية تستخدم المزج السابق لتصل الى تركيب جديد هو بالفعل مزيج من حالة عاشق عشتار والشاعر الذى يؤدى الطقوس في موكبها حيث تسير وراء جثة « تموز » الذى يفرق تابوته فيالنهر ثم يطفو مكللا بالعشب وازهار الليلك، على مشهد من الكهنة المعولين عند الشطآن . مرة اخرى تؤدى هذه الطقوس الجنائزية دور الرثاء لحالة الشاعر العاشق وتملأ الجو بمالم يقله من ضروب النواح على الخصب المولى من هذا العالم . لذلك يبدأ المقطع قبل الاخير بزفرة من زفرات الحب اليائس لتتكشف بعدها المأساة :

(٢) آه من ليل المحبين الطويل
وقطارات الجليد
وعذابات الرحيل
باطل ، لاشيء تحت الشمس ، يا حبى ، جديد
آه عرينى من العرى ومن ثوبى الثقيل
فانا نائمة وحدى هنا تحت سماوات ـ
مجاذيب النخيل

لم يقبل شفتى انس ولا جن ولا طيف حبيب
باعنى النخاس للسلطان ، والسلطان للعبد الطريد
فأنا عبدة عبد : « الأسود ـ الابيض »
فى مستنقع الشرق الكريه ..

هل المتحدث عشتروت ام روح الامة العربية المتوثبة ؟ أو ليس يصدق في هذا المجال رأى أرسطو في ان الشاعر اصدق من المؤرخ ؟ وهل المتحدث الثورة البكر ام عشتروت العذراء ؟ ان قوى الخصب مهملة تحت السماء العربية « سماوات مجاذيب النخيل » تداولتها أيدي المسترقين على كر العصور مالكاً اثر مالك كل مالك يخضع لعبد من عبيد السلطان يستغله ويوزع الاقطاعات عليه .. فاى مصير قاتم واى حاضر معتم . بل يالها من نجوى تدعو الشاعر الى فك اسارها وتغيير الشروط السيئة التى تكتنف حياتها .

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بجمال الاسلوب وروعة الصياغة ورشاقة الكنايات التى تكاد تبلغ حدود الاعجاز، فقوله « عرينى من العرى ومن ثوبى الثقيل » يقصد بالعرى هنا عرى الفقر والثوب الثقيل كناية عن الازياء المحافظة السمجة التى نتجت عن مفهومات العبودية والتخلف .

ولكى نكون فكرة عن ليونة اللغة بين يدى الشاعر وقدرته على التصرف باستعمالها ، لابأس من ان

نستعرض كلمة « العرى » والمعانى التى يخلعها عليها الشاعر . ففى هذا الاقتباس ، رأينا ان كلمة العري تعنى هنا الفقر . لكن قوله « عرينى من العرى » يجعل المعنى « حررنى من الفقر » وفي قصيدة النبوءة (٥ ـ أ ـ ٤) نجد زهرة الدفلى تتعرى في حياء بمعنى انها تكشف عن نفسها ، ثم نجد الشاعر يقول « واعرى الكلمات » بمعنى الكشف ايضا . وان كان الاستعمال الاول ماديا والثانى معنويا . لكنه حين يقول » آه من عرى سماء الكلمات ٥ ـ أ ـ ١) فهو يشير الى السماء الجرداء من معنى الجفاف والعجز والانقطاع .

في قصيدة « هكذا قال زرادشت » وردت كلمة العرى بمعنى الفحش والفجور :

هذه الليلة مرت
سحقتها قدم الصمت وابلت ثديها العارى الطقوس
خلفتها طفلة حبلى وامة زانيـة
لجنود الطاغيـة
هذه الليلة : أنثى حيوان ضاجعت اخرى وماتت عارية

البياتى يعرض هذه الصور تعبيرا عن تشاؤمه من هذا العالم ويأسه من حياته الخاصة ، فتتجلى عصبيته المأثورة عنه على هذا النحو ، لكنه في القصيدة نفسها يستعمل العرى كناية عن الكفاح ومعاناة الشدائد ، في قوله « ومتى يهبط زارا من رفوف الكتب الصفر ، ليعرى ويجوع ؟ »

فاذا عدنا الى مجموعة (قصائد حب الى عشتار) نجده في القصيدة الاولى يستخدم التعرى بمعنى التفتح على الحب والحياة :

تذرف السروة فى الليل دموع العاشقة
وتعرى صدرها للصاعقة

هذا اذا اخذنا بعين الاعتبار ماورد في بقية القصيدة من ان عراف الفصول يترك قطرة نور بين نهديها الصغيرين .. على أن القصيدة العاشرة من المجموعة ـ وهى بين اجمل ما قرأت من قصائد الوجد ـ تستعمل كلمة العرى للدلالة على النشوة والصبوة والحرية وحنين الجسد للجسد وعناق الروح للروح :

انني أصبوا الى ذاتك ٠ ما هذى الدموع ؟
قبلة اخرى ، فنعرى ونجوع

يريد ان يقول ان عشتروت في نجواها ـ كما يظهر من سياق القصيدة ـ تبوح له بأن قبلة اخرى منه تجعلهما يسوحان في غمار الحب ويفقدان سيطرتهما على نفسيهما الا ان اللعب بكلمة « نعرى » كدلالة على الانهيار والتسليم يزين الجو بتلك الحرية والشهوة اللتين يتيحهما العرى . كذلك استعملت كلمة العرى في قصيدة الكاهنة بالمعنى الشهوانى نفسه الذى يوحى بالانطلاق ، في قصيدة « الكاهنة » حين يقول « وانت تضحكين ... عارية للشمس تضحكين »

فاذا عدنا الى قصيدة المعجزة وجدنا ان الشاعر يتابع استعمال العرى بمعنى التحرر :

آه ، عرينى وعريها ، وسرنا خطوات
فلماذا خذلتنا ـ يا الهى ـ الكلمات
عندما معجزة القديس لم تنفع ـ
ولم تنقذ هوانا الصلـوات
وعويل الساحرات

فالشاعر ، كانسان بسيط يعبر عن احلام سكان العالم السفلى بلفتهم البسيطة يطلب الحرية له ولها . الا انهما مايكادان يسيران خطوات حتى يستحيل عليهما التفاهم وتنحبس الكلمات . لقد فشلت معجزة القديس في انقاذهما من الاسر ، كما خابت الصلوات وعويل الساحرات وطقوسهن وترتب على العاشقين الاسيرين أن يبدأ من جديد دون معونة احد وتلك هى المعجزة في رأى الشاعر :

وهى فى المذبح بعد العاصفة
تتمرى فى عيونى خائفة
لم نقل شيئا ، وسار النهر للبحر البعيد
وافترقنا وابتدانا من جديـد

فان صح تفسيرنا لقصيدة (المعجزة) على النحو الذى أوردناه آنفاً ، يكون الشعر قد استخدم الاسطورة لينفى الخرافة وكى يؤكد حتمية الصيرورة الطبيعية للامور (وسار النهر للبحر البعيد) وقدرة الانسان على تحرير نفسه من اسار السحر والشعوذة ليجدد منطلقاته في سبيل بداية جديدة تؤمن بالانسان وارادته .

وهكذا فالعاشق الذى سبح فيدمه واستقرت روحه في الغصون والثمار بحيث غدا « الميت ـ الحى مأسورا ـ طليق » يلتقى بالروح المبدعة لامته عبر جنازة « تموز » ويسعى الى فك اسرها من (مستنقع الشرق الكريه) الذى اسنت فيه العبودية والفقر ، وفشلت الصلوات والتمائم في فك الرصد المضروب ، ولم يبق سوى الارادة البشرية الواعية للانطلاق نحو بداية جديدة وهذه هى المعجزة .

(٨) من ينادينى ؟
ومن يحمل انذار السماء ؟
ويعانى فى حضور الكلمات ؟
عودة الارض الى العصر الجليدى ـ
وانسان الكهوف
ويغنى الساحرات
والاميرات الصغيرات وموت القبرات ؟

وهكذا ، فالشعر رسالة ، والشاعرية احساس بالرسالة ، والشاعر يتلقى انذار السماء فيوجهه الى المدن الكبرى كيلا تغرق تحت ثلج الظلمات ـ ويخاطب به سكان صحارى مدن الحب لئلا يسدرون في ضلالهم فيغرقهم نهر الدم والنار الذى يجتاح سهوب الشرق ـ وهو يحمل احلام الجماعة وتراكمات التراث الحضارى ناشدا اعادة تنظيم القيم في بيئة غافلة عن شروط الحياة واستمرارها . وهو بهذه الرسالة يجعل من نفسه ارهاص

حضارة عربية مقبلة ، يصيبه من اجلها ما يصيب الرواد والطلائع من نبذ واضطهاد ونفى وغربة . وبهذا لايكون شعره سياسيا بمعنى الارتباط بمرحلة من المراحل لترديد شعار من الشعارات وانما هو سياسى بالمعنى الذى يوحيه تقرير المصير وكون كل انسان مخلوقا سياسيا بالفطرة دون ان ينفى هذا الحكم ارتباط الديوان بالمرحلة وتضمينه وعيا مرهفا لها . ففى عصر الامبراطوريات الصناعية ـ وتوسعها الامبريالى تفقد الحياة الفردية معناها الخاص الا بقدر ماتندمج بكفاح الجماعة وتطلعاتها ، وهكذا يغدو من البديهى ادماج الهم الخاص بالهم القومى العام ، وان كان الاداء الفنى يغدو اكثر صعوبة وابعد مرمى في « عصور الانتظار » التى هى جاهلية الامة وفترة تشتتها . لهذا يتردد على لسان الشاعر اسماء زارا واورفيوس والمجوسى كدلائل على أزمة الوعى وازمة الحضارات المتقدمة والمتخلفة ، وحاجتهما الى انبياء ومناضلين يشقون لاقوامهم دروب الخلاص .

بالحب يواجه الشاعر ازمة الحضارة الانسانية واحتضار الحضارة العربية فيتخذ من عشتروت رمزه وشعاره ذلك ان الصراع القومى ينطلق من محبة الفرد لامته وتراثها . يتجلى هذا الحب في مظهرى المجاهدة والمكابدة . فاما المجاهدة فهى كفاح الشاعر في العالم المكابد الخارجي ليبلغ قومه انذار السماء ورؤى النار والرحيل واما المكابدة فهى احتماله للالام والاشواق التى يفرضها عليه موقفه ودوره كبشير ونذير : هناك غربته في وطنه حيث اطلع من خيبة الحاضر وخطر المستقبل على مالا يعرفه الناس « ورأى الله بعينيه ولم يملك على الرؤيا دليل » وهناك غربته في المنفى حيث يموت «كقطرة المطر الحزين » . وهناك وحشته تحت سماء الكلمات حيث يرقد خاشعا ينتظر البعث الوف السنوات ، مثلما هناك وحشة النبذ من عالم الناس الذين لايقدرون خطر رسالته اليهم .

ان حبه لامته يحمله على تلقى هذه المكابدات بصبر وايمان ، غير ان عجز الكلمة تجاه وضوح الرؤيا يحول النفس عن ثباتها ويصرفها الى سبل اليأس والضياع ، فاذا تجلت له فرحة الخلق ورعشة النشور تماسك رغم نزيفه الروحى ولجأ الى الطقوس يستوحيها الصبر وانجاز الوعد .. فلا يبقى من التردد سوى قلق الانتظار ووثبة التوقع .

ان الحب في ايحائه بالبعث والفرح يبرر للشاعر صيغ التوجع والدعاء والتضرع . وطقوس العبادة والتبرك ، ونداءات العاشقين وحنين المهجورين . مثلما يثير في نفسه فرح الجسد ورعشة اللقاء ، ويقين المعرفة وصبوة الخيال . فاذا تاق الى بعث امته وجمع اشلائها كان له من طقوس عبادة عشتار مراد ، ومن عقيدة الرجعة منهل . ومن شخصية المجوسي قدوة .

غير ان الديوان لا يرف بالرضى ولا تظلله نعمة الشكر ، فالعالم ينهار والقيم الانسانية تتلاشى ، والامة العربية ممزقة تنوشها قنابل المستعمرين وتطاردها سنابك الغزاة الفاتكين ، لذلك ينجبل الحب بالمرارة ، يجبل التضرع بالفجيعة ، والطقوس بالخيبة . كما يقترن الفرح بالصمت ، والرعشة بالبكاء واليقين بالشك والصبوة بالتوهم فلا عجب ان رأينا الديوان يزدهى رعبا وحبا ويخصب خصبا واذا به غناء وبكاء ، ورثاء وهجاء تعمل مجتمعة في نفس القارىء فتبعث لديه صوت الشاعر وحيدا في عراء العصور ، منبوذا من عالم أجرد، مؤمنا وسط الحاد جاحد .

ـ دمشق ـ

من مواد العدد القادم

كافكا .. صهيونياً

ثنائيات بلا أبعاد

محمد طالب محمد

– ١ –

للذي هو أنت ، مزاحا عن الجمع .
وانا في ذراعك شعرة .
يائسا أقرض العصر معتقلا في قميصي .
وأجوب النهارات ضوضاء ، أو رغبة لا تطال ،
ــ للنبذ والانقطاع الوبيل ــ
بائسا فرحا .. بائسا فرحا
انا من قبلتين تنمان عن غربتيك
في لقاء التسكع والصمت ، ذاك أنا ،
لست اكثر من شعرة في ذراعك .
(ونما حبنا واضمحل..) وبين التكامل والموت قبران
.. هأنذا في قرار الشتاء
تقطع البرد والانتظار ، وحيدا ،
كتب الاولين التي تسرق الخبز منا .
ومن السقف ، تهبط أنشوطة يتأرجح فيها الفراغ ،
ولنا أن نقيم أسابيعنا الوثنية
في ذؤابات نار نحج اليها أسابيع أخرى ،
عابرين، وننسى بأنا نسافر.. ثم نقيم، ونسكر في حانه
فوق رمل يطارده البحر .. يفضى الى البحر ..
.. تفضي الى البحر.. تفضي.. تثور مشاحنة وبكاء
ونقوض أشياءنا ، ونحج أسابيع أخرى
غائبين ، بلا الفة
مترددين من ألم لفراغ
للذى لا يكابر عبرته بائسا في قميصي ،
أجمع النزح الجائعين
واغني: «طمى البحر.. ضوضاء .. ضوضاء..»فوضى؛
الركام الذي خلفته السفار

– ٢ –

بارد ، كشموع تباكرها الريح ، مطفأة .
يولد الضوء ، نهرين ينعتقان من الوهم ؛ صفرين
أبصر البحر محتدما ،
آه .. ما زلت ؟ . آه ،
ملقيا بالاغاني الصغيرة نحوي
أنت بحت لقلبي بكل النكايات والخوف ،
وتطاردني في المظان !
باردا ، اقطع الفجر بين التثاؤب والحلم ..
.. ثم أمزق بيتين ، شعرا ، وأركن للنوم ؛ ..
.. « يأتي الجنود ، ويحلى الرعاع من السوق ، .. »

ينتفض البحر ثانية ،
آه ·· ما زلت ؟ ·· آه ··
« ينصب الجند عرشا ، جناحاه كفاك ·· انى هنا
شعره ·· » ويباغتني البحر !
هل رأيت الحقائب ، كالحة كالنهار
انها غربة وشتاء ،
ضارع للمطر ·
ومزاولة للاسى ، كانقضاء نهار ·
في مقاهي المدينة ، والناس ينصرفون ·
وتراني ، اذا عدت ، مستغرقا في كتابين ··
·· عيناى مهمومتان
واجما ، أعطني صدقة
واتركني ·
لست أزمع أمرين ، بينهما الموت
تزدريني المفاوز ·· من خلفها مدن جمة ، وثنية ،
تتجوف فيها الجبال ، لتسكنها حين تهرب عني ·
والبحار الفسيحة ممتدة ، خلفها نكد ··
أعطني خبزة واتركني ،
هائماً بين باب ونافذة ،
بين موج ورمل ،
بين فكين ، أستعذب الموت
سرطانا صغيرا ··

ـ ٣ ـ

في الشتاء الذي انصرفا ،
جاءني قادم منك ؛ أنبئني ، ورماني وحيداً ؛
تلفا مفجعا وبكاءا ،
والغيوم فجيعة
راحلات أمامي ·· وكنت أقضي الليالي منكفئا فى سريرى
نورساً ميتاً فوق مستنقع الملح ، واهنة كتفاي
لا أطيق حراكا ، و ·· لا صوت ·· لادار ·· لا أسفا
غائبا في الظلام الفسيح ·· وليس معي شيء
ـ أنت أنبتني وكفى ·
أطلع الشجر المتزاحم أوراقه ·
مرتين ، وغبت ببيني ، حقبين ، ثم فتحت النوافذ
للبحر ·· فاندفع الموج كغارة ··

ـ ٤ ـ

وسوت بعيدا ، وكنت بلا الفة زمناً
ثم أينع في الصخر باب ؛ رتاج صغير ··
ونما ، ونمت ظلفتان ·· ونمت ··
·· ولم أصح الاعلى صوتك الهش ، محتضرا
ونما فوق نورك ، يعول في الليل ، ثم احترق ،
صار قبرا ، أحج اليه أسابيع ، من جلستي ·
شجر أطلع الحزن أسود كثا ·

دراسة في حضارة العراق

والشرقين الاوسط والادنى القديمة

ترجمة الدكتور وليد الجادر

اهتمام الانسان فى الشرق الاوسط والادنى لم ينفصل عن ظروف بيئته ومناخ هذه البيئة ٠ ولقد كانت هذه الظروف منسجمة تماما مع نوعيه تفكيره وكانت كذلك محددة لشكل اسطورته وديانته وتقاليده ومن ثم انتاجاته فى حقل الفنون التطبيقية الاصيلة ٠

ونحن نقف اليوم مع السومريين مثلا فى العديد من الاختراعات والاكتشافات والاسس الفكرية وقدرتهم على تحديد معالم ظواهر طبيعية فى الكون ٠

وفيما يلى بعض هذه الظروف التى ساهمت فى تحديد نوعية واسلوب الحضارة فى اهم مناطق الشرق الاوسط والادنى القديمين ٠

بداية الحضارة المدنية :

منطقة الشرق الادنى القديمة تعتبر امتدادا طبيعيا للمنطقة الصحراوية ، وعانت المنطقة الاخيرة مظاهر المناخ الاستوائى الذى يشتد بداية من الحدود السورية مع مناطق الجزيرة العربية ، ومما يلطف حدية مناخ هذه المنطقة ، وبشكل نسبى ، قربها من البحر الابيض المتوسط ٠ بهذا الوضع الجغرافى وبغير تحديد لدولة معينة ضمن هذه المنطقة نلاحظ اختلافا ظاهرا فى مناخ كل دولة يتحدد فى قسمها الجنوبى عن الشمالى ٠ وحدود المنطقة الصحراوية يمكن ان يكون ضمن حدود نمو اشجار النخيل التى تنمو فى خط يبدأ من منطقة الخليج العربى باتجاه جبال زاجروس ويقف عند منطقة خانقين ثم يتجه نحو تكريت وعنه وتدمر ثم يتجه الخط جنوبا باتجاه عمان ومعن قبل ان يصل الى جرش وساحل البحر الابيض المتوسط ٠ وخلال خط سير نمو اشجار النخيل نلاحظ تبدل المناخ من نقطة الى اخرى وبدرجة محسوسة ٠ ومناخ وادى الرافدين لا يقاس بمناخ المنطقة المحصورة بين نهرى دجلة والفرات ، فهناك تأثير مناخ منطقة الجزيرة المعروفة برطوبتها النسبية ، وهذه الاخيرة تعتبر ضمن الحدود المناخية التى تندرج بشكل متسلسل لتصبح بقعة سهلية جافة ، هناك ايضا القسم الجنوبى من وادى الرافدين الذى يتميز بصراع موجات الاتربة فيه مع بقع الاهوار ٠

كذلك يحسب حسابا لنهرى دجلة والفرات واختلاف مجراهما ، فالمعروف عن الفرات انه يصبح ذا جريان ضعيف جدا بعد عبوره منطقة هيت ، ومعروف ايضا ان ارتفاع منسوبه يصل القمة فى شهر حزيران ٠ اما نهر دجلة فالمعروف انه يوسع مجراه بعد مروره بمدينة سامراء ويضعف مجراه وبالنتيجة فانه يرسب كميات طمى غزيرة ، ويتحدد مجراه من جديد بمرتفعات بشتكو ومنها لا يتزود بأية مصادر مائية جديدة ٠ وبين الكوت والعمارة تخرج من دجلة فروع صغيرة ثم ان كميات الطمى المترسبة نتيجة بطء مجراه لا تكون منتظمة وأحيانا تكون غزيرة ومولدة لنوع من الخطورة لكونها تسبب جفافا لبعض المناطق التى تعتمد بالدرجة الرئيسية على السقى بوساطة القنوات ٠

ولقد ساد الاعتقاد ولمدة طويلة بان كان لنهرى دجلة والفرات مصبان واسعان مميزان وان الخليج العربى كان يتقدم باعماق اكثر من الفترة الحالية يحفر فى داخل اراضى العراق الجنوبية ولكن الوقائع تعارض اليوم هذا الاعتقاد ، فالقسم الجنوبى من العراق يتكون من منطقة تحرك ارضية ولا يمكن ان تظهر فيها ظاهرة ارتفاع مستوى التربة او هبوطها لفترة طويلة اخرى(١) ٠

من دراسات الباحث الفرنسي
P. Garelli :
Le Proche — Orient Asiatique.
Paris. 1969.

(١) G. Roux, Sumer. 16 (1960) 20—30;
Vaumas : Iraq. 27 (195);
Sumer. 13 (1957) 36.

ومع الاختلاف الوارد بين شمال وجنوب منطقة من المناطق فى هذه البقعة فهناك عامل التقاء مشترك يعتمد فيما اذا توفرت مناطق زراعية واسعة او مصادر معادن او احجار واخشاب • وبالنسبة لاشجار النخيل فلا تعتبر موادا جيدة فى البناء وكان على سكان العراق ان يستوردوا هذه المواد من مناطق الجبال فى سوريا او الاقاليم المطلة على الخليج العربى او من مصر •

لقد استورد سكان وادى الرافدين العاج والذهب من افريقية والخشب بصورة عامة وخشب البناء خاصة من سوريا ولبنان وكذلك المرمر وحجر البازلت وعرفوا ايضا النحاس القبرصى ، واستوردوا الفضة والنحاس واحجار السلس من آسيا الصغرى وكذلك الحديد بداية من القرن الثالث عشر قبل الميلاد • ومن ايران ومناطق العيلاميين استوردوا خشب البناء والنحاس والقصدير ومن افغانستان حجر اللازورد • وكان نقل هذه المواد الاولية الى وادى الرافدين يتم بوساطة الطرق البرية والبحرية (الخليج العربى) وخاصة القصدير والذهب والنحاس واحجار الديوريت وكذلك الاحجار الثمينة المستوردة من مناطق الجزيرة العربية وكذلك العاج الهندى •

اما العلاقات التجارية بين العراق وكل هذه المناطق المتباعدة فقد استلزم تنظيما واسعا للعلاقات الدولية ، حيث كان من السهولة قطع طرق التموين ، هذا عدا فترات الحروب بين الدول والتى نلمس نتائجها احيانا بدون تحديد دقيق لاسباب نشوبها بشكل دائم •

لقد كان بالقرب من مراكز الحضارة مصادر بشرية متحفزة دائما للمتمدنين من السكان في هذه المراكز • ان هذه التجمعات هى من سكان الجبال القريبة من البدو الذين يتربصون اللحظات المناسبة ، وبسبب من هذه الحوافز فقد كان امام سكان العراق مشكلة وجوب تنظيم قضاياهم السياسية والادارية والعسكرية بصورة مبكرة • وكان من نتيجة هذا التنظيم ان هيأ للمدن الصغيرة ان تصبح اكثر توسعا وبدون توقف وكان هذا فى احوال كثيرة على حساب مدن عديدة اخرى • وهكذا فقد اصبحت دائرة العلاقات الدولية ابعد من حدود منطقة الهلال الخصيب • ولقد اثبت العيلاميون مثل السومريون قوتهم بشكل مبكر ايضا ، وبالنسبة لشعوب آسيا الصغرى فقد تحركت بعض التجمعات السكنية منها نحو سوريا وتوغلت نحو مصر ووحدت اقسام نهر الفرات الشمالية • وهكذا يتوضح لنا عدم امكانية تحديد جغرافى لهذا الشرق وبشكل دقيق ، كذلك يستلزم تتبع التطورات الحاصلة فى المنطقة بشكل تضم فيها مناطق من بحر ايجة ومناطق ايران الشمالية ومناطق القوقاز وحتى تتبع الحوادث فى اسيا الصغرى ومناطق جبال زاجروس • ان حدود هذه المنطقة الجغرافية تتميز بارضية جبلية وتتميز بامطار تؤمن زراعة جيدة فى الاحوال الاعتيادية وبهذا كان ميسورا للتجمعات السكنية فى مناطق الشرق الادنى المجاورة للبحر المتوسط الانتقال من طور جمع القوت الى انتاجه وخططت الى مرحلة حضارية قادت بالنتيجة الى تعلم الزراعة وتربية الحيوانات والاستقرار فى مراكز سكنية على شكل تجمعات فردية • ولقد ثبت تطور هذه المراحل وبشكل تدريجى منطلقا من الالف التاسع قبل الميلاد فى مناطق فلسطين وبداية الالف السابع فى مناطق اسيا الصغرى وكردستان العراق •

اولى المقرات السكنية :

سورية ـ فلسطين •

من الصعب اعتبار حضارة النطوف(٢) فى فلسطين مرحلة تنتهى معها مرحلة جمع القوت وبداية المرحلة الزراعية ، وذلك لان سكان المنطقة هذه كانوا فى مرحلة حضارية بدائية وكان الصيد عندهم يمثل موردا اقتصاديا رئيسا • وعرف عن سكان المنطقة انهم استخدموا ادوات مسننة من حجر الصوان تنسب اليهم طريقة صناعتها • كذلك ترك هؤلاء ادوات صغيرة الحجم مصنوعة من الحجر استخدمت في الحاجات اليومية وعرف هؤلاء المبادىء الاساسية فى استخدام العظام فى حياتهم الصناعية •

واول المقرات السكنية كانت فى منطقة اريحا فى حدود فترة ٧٨٠٠ + ٢٠٠ قبل الميلاد وذلك استنادا لطريقة فى حدود ٧٠٠٠ ق • م • يقدر C. 14 الاختبار بواسطة سكان هذا الموقع بحدود الفى نسمة يعيشون على مساحة تقدر بحوالى خمسة هكتارات وعثر على جانب من سور موقعهم على شكل قلعة ارتفاعها حوالي عشرة أمتار •

واما الطاحونيين الذين ظهروا فى حدود الالف السادس قبل الميلاد فانهم لا يكونون امتدادا مباشرا لحضارة جماعة اريحا فى نفس المنطقة هذه ، اذ ان الاخيرة تعرضت الى تدمير ، وعلى انقاض الموقع سكن فيما بعد جماعة من سلالات النطوفيين الذين كانوا قد عادوا بدواً بعد استقرارهم الضعيف الاول • وما يميز الحضارتين نلمسه فى فن البناء مثلا ، فالحضارة الاحدث بنت بيوتها بشكل دائرى ومسقفه والشكل هذا مستوحى من بناء الطين مع القصب ، ووجد ان هذه البيوت فوق بقايا بيوت ذرات تخطيط مستطيل (غرف مستطيلة تطل على ساحة • وكذلك وجدت بقايا بناء من المحتمل انه كان بناءا مقدسا وعثر فيه على دمى ممثلة للحيوانات وعثر على مجموعة من المنحوتات المجملة بزينات•

كذلك عثر فى بيوت عديدة على جماجم بشرية استخدمت لتكمل منحوتات مصنوعة من الطين وربما اريد بهذه المنحونات ان تمثل اشكال الاموات • وجدت ايضا تماثيل ذات اشكال ادمية ومسلحة من الداخل للتقوية بعيدان القصب •

---

(٢) نسبة الى وادى النطوف الواقع شمال غربى القدس عرفت بيوتها الدائرية المسقفة بالقصب المخلوط مع الطين • وجدت مواقد مربعة فى وسط كل بيت ومحاطة باحجار مطلية بمادة بيضاء قوية جدا •

بقى ان نذكر بان اسلوب معيشة جماعة الطاحونيين لا تختلف كثيرا عن سابقيهم من النطوفيين ومن الاختلافات الملموسة ان الطاحونيين كانوا اقل ممارسة للصيد من سابقيهم والاثنان لم يعرفوا بعد فن صناعة الفخار ٠

وفى مناطق عديدة اخرى فى فلسطين وسورية وجدت صناعات من أدوات وغيرها استخدمت فيها الحجارة الكبيرة mégalithique وسكان هذه المناطق يعبر عنهم انهم من الرعاة ويعيشون بمستوى شبيه بحالة البداوة ٠ ايضا لم يتوصل هؤلاء بعد الى تعلم صناعة الفخار ، وهى الصناعة التى ظهرت فيما بعد فى هذه المنطقة فى حدود ٥٥٠٠ ق ٠ م وفى ثلاثة مناطق متميزة هى وادى يرموك واطراف منطقة اريحا التى سكنتها جماعات من البدو بعد تدمير ثان للمدينة ثم فى المناطق المحاذية لساحل البحر المتوسط الشرقى حيث تبدو صناعة فخاريات هذه المنطقة ذات تأثيرات سورية وصقلية ٠ كذلك فان نتاجات منطقة رأس الشمرة (اوغاريت) تمثل تشابها واضحا مع فخاريات اريحا وكذلك نتاجات الفخار من الطبقات الحضارية من نفس الفترة من مواقع حما وتل جودا وقلعة الروس ومرسن وسكجة كوزو ٠

آسيا الصغرى :

عرفت فى هذه المنطقة حضارات تقارن بتلك الحضارات النامية فى مناطق سوريا وفلسطين ، ولكننا نجد فى حضارات آسيا الصغرى تطورا واضحا يعقب فترة التشابه الزمنى هذه ٠ ففى منطقة بلدبي الواقعة الى الجنوب الغربى من انطاكيا وجدت بقايا صناعة فخار وهذه البقايا تدل على صناعة ميكروليتيكية وباسلوب يشابه صناعة جماعة النطوف ٠ وتعتبر جماعة موقع حاصيلار ، بالقرب من بحيرة بردود ، ومند طبقاتها العميقة اى الاقدم عهدا ، منتجة لفخاريات على نطاق واسع اضافة الى عثور البعثات الاثاركة على افران وبقايا سنابل تلمح الى معرفة سكان المنطقة بالزراعة ٠

مخططات بيوت السكن تذكرنا بشبيهاتها فى اريحا وفى المنطقتين حاصيلار واريحا عثر على الحجر الاوبسيدى المستورد من مناطق اخرى ، وجد ان هنالك تشابها فى طريقة معاملة الجماجم البشرية واستنادا الى هدى المعطيات الاثرية هذه فقد ارجعت طبقات حاصيلار السفلية زمنيا الى حدود منتصف الالف السابع قبل الميلاد ٠ تلاحظ فى الموقع نفسه وجود فترة حضارية تفصل وتحدد طبقات العصر الحجرى العلوى ، وتنورنا عن هذه الفترة الغامضة معطيات مواقع اخرى فى قونية مثلا ٠

وفى المنطقة الاخيرة اكتشفت اهم القرى القديمة مثل چتل خيوك ، حيث استطاعت البعثة البريطانية من اكتشاف حوالى عشرة طبقات تضم فترة الف عام تقريبا : ٦٥٠٠–٥٠٠٠ قبل الميلاد (بطريقة الاختبار بواسطة C. 14 المتطورة « راديوكاربون »(٣) ٠

ونظرا لمساحة الموقع (حوالى ١٦ هكتار) فان قرية چتل خيوط هذه تعتبر مركز استقرار سكانى كبير قياسا بمراكز القرى فى منطقة سهل قونية الواسع ٠

لم يكن للمدينة سور دفاعى والبيوت وجد انها ملتصقة الواحد بالآخر بدون أية منفذ ، ويكون هذا التخطيط سدا محكما ولا يمكن الدخول الى داخل البيت الواحد الا من السقف وبمساعدة انواع من السلالم ٠

لقد كان اعتماد سكان المنطقة بالدرجة الرئيسة على الزراعة ومع ذلك فقد ظل الصيد محتفظا باهميته عندهم ٠

لقد كانت هناك انواع من الاحجار والصخور التى استخدمت فى صناعة العدد الحربية والادوات اليومية وفى صناعة العديد من التماثيل التى تستخدم لاغراض دينية ٠ وكانت هذه المواد الاولية مستوردة واحيانا من أماكن بعيدة (فالحجر الاوبسيدى كان يستورد من منطقة حسن – داج) ، والمرمر وحجر الالباستر من مناطق جبال طوروس ، وكان عليهم ازاحة بعض طبقات الالباستر فى سبيل الحصول على مقالع حجر الصوان (تنعدم الصناعة الميكرولبتيكية عند هؤلاء السكان وتعتبر هذه الصناعة من اهم معالم حضارة العصر الحجرى الحديثة او الميزوليتيك) ٠

كذلك عرف هؤلاء السكان معدنى النحاس والرصاص واستخدموهما فى حقل الزينة فقط ٠ وعرف عنهم اجادة

---

(٣) الاساس العلمى الذى يقوم عليه اسلوب الاختيار بواسطة C. 14 هو ان لبعض العناصر نظائر مشعة (radioisotopes) والكربون احدها ٠ وفى الهواء الذى يحيط بكرة الارض كربون ، وفى ذرات هذا الكربون عدد من ذرات كربون مشع تولدت فى جو الارض بفعل الاشعة الكونية وتأثير بعض منبعثات الشمس ٠ فاذا ما دخلت ذرات الكربون العادية والمشعة مع ذرات الاوكسجين فى تركيب ثانى أوكسيد الكربون اشتمل التركيب على ذرات الكربون العادى على الاكثر وعلى ذرات الكربون المشع على الاقل الاقل ٠ وهذا المركب – ثانى أكسيد الكاربون – تأخذه النباتات من الهواء وتركب منه ومن الماء بفعل ضوء الشمس ووساطة اليخضور (كلوروفيل – (Chlorophyll)) المواد الاولى التى تنتهى الى نشا وسكر ، وسلولوس فى النبات ثم تدخل انسجة الحيوانات التى تأكل النبات الى آخر السلسلة المعروفة ٠ وقدرة هذه المواد الكربونية على الاشعاع تفقد النصف بعد انقضاء ٥٥٦٨ سلة اى نصف حياتها ٠ وبعد انقضاء ٥٥٦٨ سنة اخرى تهبط طاقته على الاشعاع الى النصف ايضا اى تصبح بعد ١١١٣٦ سنة ربع ما كانت عليه اولا وهكذا ٠

فاذا اخذت قطعة من الخشب او عظم او قرن او حبة حنطة محفوظة من قديم الزمان او خصلة من الشعر أو أية كتلة من مادة عضوية قديمة او حديثة كان فى الوسع اذا توافرت الاجهزة والخبرة التقنية ان تثبيت فيها اشعاع ما دخل فى تركيبها من الكربون المشع ولما كان « نصف حياة » الكربون المشع معروفا ، ففى الوسع بالمقابلة ان تعرف من توقف المادة العضوية التى هى منها عن اخذ ثانى اكسيد الكاربون اى ان تحدد الزمن الذى مضى عليها منذ ان كفت عن الحياة ٠

عالم الفكر – مجلد٢ ع٢ (١٩٧١) ص ٢٣ ٠ يعود الفضل فى اختراع طريقة التاريخ بواسطة C. 14 الى العلامة الفيزياوى ويلارد ليبى Willard Libby وذلك فى عام ١٠٤٠ ٠

صناعاتهم الفخارية المصنوعة باليد والمدلوكة والمزينة بوحدات زخرفية على شكل حزوز على سطح الجرار ، وتعتبر هذه الصناعة وفى هذه المرحلة الزمنية صناعة متطورة ٠

وفى طبقات الموقع السفلية (الاقدم عهدا) وجدت فخاريات قليلة مع نماذج عديدة من ادوات مصنوعة من الخشب ، ومنطلقا من الطبقة السادسة عرف السكان صناعة واستخدام الاختام المصنوعة من الطين والمزينة بخطوط وعناصر زخرفية ذات طابع تجريدى ، وتمثل هذه الاختام من علامات الملكية الخاصة ٠

ولقد زودتنا مكتشفات موقع چتل خوك بوثائق غنية جدا خاصة بالمفاهيم الدينية فى هذه الفترة وكذلك زودتنا بمجموعة من الرسومات (فريسكو) منفذة على جدران المعابد ، ورسومات لثيران ومجموعة من المنحوتات التى تمثل رؤوسا لثيران ودببة مرقطة وتكون مجموع هذه المكتشفات جوا غامضا غريبا ان الرسومات الجدارية بشكل خاص تشكل موضوعا شيقا ٠ من ناحية اشكال الشخصيات التى تتمنطق بجلود النمور المرقطة وهى تؤدى رقصات طقوسية وتلوح بالاقواس الخاصة بالعيد وبالدفوف ٠ وفى مكان آخر تبدو مجموعة اخرى من الرسومات فيها صيد الجاموس والايائل والدببة كذلك مشاهد العقبان وهى تتصارع باجنحتها فوق الجثث ثم اشكال نساء وهى فى حالة الولادة او بمعية حيوانات فى الغالب من النمور المرقطة ٠ ان تفسير هذه المشاهد الاخيرة غير واضح تماما على الرغم من انها تعرض بموضوع الى عنصر متعارف عليه يرمز الى الحياة والموت ، كذلك وجدت وعلى نطاق واسع اشكال منحوتة ممثلة للالهة الام منتشرة فى كل مناطق الشرق الاوسط والادنى القديمين ٠

لقد عثر كذلك على نماذج هذه الحضارة فى موقع الان ابوك ، جنوب بحيرة بيجهير ، ولا يتوضح التطور الحضارى البطىء النمو فى هذا الموقع بسبب التخريبات فى بعض طبقاته مثل التخريبات التى حصلت فى موقعى حاصيلار چتل خيول وبشكل عام نشاهد تطورا يمثل خطوة لحضارة العصر الحجري الحديث نحو اشكال مميزة من الفترة الحضارية اللاحقة والمحصورة بين العصر الحديث والعصر البرونزى والتى تسمى بفترة Chalcolithique القديمة وفى هذه الفترة ظهرت ولاول مرة الادوات المصنوعة من النحاس ورادف هذا التجديد ضمورا فى صناعة الادوات الحجرية ، ويحدث تطوير فى نوعية الفخار ، فبجانب النماذج القديمة الصفراء والبنية الفاتحة ، نجد نماذج جديدة مزينة بعناصر زخرفية ملونة بشكل خطوط ، وتتطور صناعة الفخار على نطاق واسع منطلقا من منطقة مرسن وخلال سهل قونية وجكوركنت ، التي تقع بالقرب من البحيرات ونحو الشاطىء وتكون قريبة من مناطق ايجة ومرمرة ٠ لقد امكن تمييز المنتجات المحلية فى هذه المناطق : ففخاريات مرسن تميز عن تلك المصنوعة فى چتل خيوك وحاصيلار ولكل مجموعة خصائص واضحة ٠ اما المستوى الاقتصادى لمجموع هذه المناطق فقد ظل متشابها : فقد عرف سكان المناطق هذه زراعة الحنطة والشعير والعدس والحمص ، وواضحة عنايتهم بتربية المواشى والخراف والمعز والخنازير ٠ ويتطور مفشهوم الاستقرار لهذه التجمعات ونلمس بداية للحضارة المستقرة ، ولكن يحدث هجوم مدمر ومفاجىء على هذه المواقع فى حدود ٤٧٠٠ قبل الميلاد مما يسبب هجرة سكانها الى مناطق اخرى ٠

منطقة كردستان وشمال الجزيرة :

من المعروف ان مناطق السكن فى عصور ما قبل التاريخ عديدة جدا فى كردستان ، ونجد فى جرمو ولاول مرة التكوين المستقر لتجمع بشري ذي طابع زراعي ، وتؤرخ حضارة موقع جرمو حسب طريقة الاختبار بواسطة C. 14 اقدم كثيرا من تاريخ ال ٦٠٠٠ قبل الميلاد ، ولقد وجد المنقب الامريكى R.J. Braidwood فى موقع جرمو مخططات بيوت السكن على شكل مستطيل ووجد ان ارضيات هذه البيوت مغطاة فى الغالب بالقصب ٠ كذلك وجدت مجموعة من القبور خالية من اية ادوات ٠ ووجدت مجموعات من الدمى الطينية ممثلة لنساء (الالهة الام) وحيونات ٠ كذلك حبوب الحنطة والشعير والحمص وانواع من الفستق٠ وبقايا عظام حيوانات هى من ضمن المجموعة المستأنسة ، خراف ، معز خنازير ، كلاب وابقار ، كذلك عثر على كسر من الحجر الاوبسيدي ذي الاصل التركي والذي يوضح علاقة اهل الموقع التجارية مع سكان تركيا ٠ ان طبقات موقع جرمو العلوية تشابه حضارة اولى القرى الزراعية المعروفة من طراز حسنة(٤) ٠

فى حدود ٦٠٠٠ قبل الميلاد يتوضح تطور فى عالم الزراعة ، فالمجموعة الزراعية تستقر بشكل كامل فى الاراضى الفسيحة المحيطة بمناطق الجبال ، ومثل هذه التجمعات نجدها فى حسونة التى تقع على بعد حوالى ٤٠ كم الى الجنوب من مدينة الموصل ، ويلاحظ بان فخاريات حسونة تتميز بانها ملونة ومحززة معا على ارضية غير لماعة ٠ وتكون ارضياتها سمراء وتميل الى اللون الاحمر او الاسود٠ اما موضوعات الوحدات الزخرفية فتتميز بانها طبيعية ولا يوجد اثر لتمثيل الاشخاص فيها ، وبعكس ذلك نجده على فخاريات سامراء ، فهي تقدم لنا مجموعة

---

(٤) لم يذكر مؤلف هذا الكتاب عن فخاريات جرمو شيئا وفى الواقع تعتبر فخاريات جرمو على درجة كبيرة من الاهمية لانها تمثل اولى محاولات انسان المنطقة صناعة الاوانى من الفخار ونلمس فى نماذج جرمو تدرجا طبيعيا يوضح درجات تطور هذه الصناعة فى نفس الموقع ٠ ولقد كان التطور عظيما جدا الى درجة اننا نجد ان سكان نفس الموقع قد توصلوا الى تحسين طريقة صناعته وتلوينه فى الفترات الاخيرة من استقرارهم فى المنطقة ٠ علما بان تقدير عدد السكان خلال فترة وجودهم ، حوالى ٥٠ عاما فى الموقع ، كان حوالى ١٥٠ نسمة انظر للتوسع :

Braidwood, R,J,B. Howe. Prehistoric Investigations In Iraqi Kurdistan, Chtcago. 1960.

من الزخارف بينها اشكال الراقصات ومجموعات من الحيوانات مؤداة باسلوب يقرب الى اشكال التجريد ولايمكن فهمها بسهولة بدون العثور على نماذج تمثل اسلوب مرحلي بين الاثنين ، اى قبل الفترة التجريدية هذه • نجد ايضا مجموعات من الزخارف الدائرية التى تمثل وعول محورة وجعلت بعض اجسامها على شكل مثلثات داخل حلزون • نجد ايضا تكرار تمثيل الوحدة الزخرفية على شكل الصليب واريد بهذه الدحدة ان تكون رمزا دينيا • ان اسلوب صناعة الفخار ومجموعات الزخارف المزينة تذكرنا بتأثر سكان الموقع بأسلوب العمل فى نينوى • ومنطقة انطاكيا وحتى المناطق المحاذية لاطراف طوروس •

وبداية من حدود فترة ٥٠٠٠ قبل الميلاد نشاهد تطورا اصيلا يحدث فى صناعة الفخار وذلك فى تل حلف ومشابهات حضارة تل حلف فى الاريحية وتل براك وشهرزار ، ويتوضح الفن الزخرفى الذى نشاهده مرة هندسيا واخرى طبيعيا • ومن الجدير ملاحظته اننا لا نجد ما يوازى جودة صناعة وتأدية هذه الزخارف فى الفترات اللاحقة • ان اشكال رؤوس الحيوانات واشكال البلطات المزدوجة ترجع من جديد لتأخذ مكانها كوحدات زخرفية على فخاريات عصر حلف • كذلك تم العثور على مجموعات من نماذج الالهة الام مرسومة على الفخار او منحوتة على شكل دمى • ان مستوى صناعة مكتشفات عصر حلف هذه تعتبر جيدة جدا • فيلاحظ ان عجينة الفخار ناعمة جدا ومغطاة بطلاء يصقل احيانا ويصمغ لتثبيت اللون عليه فى المرحلة التالية • وظهر ان درجة حرارة الشىء عالية جدا • والابداع الفنى الاخر نلاحظه فى جودة استخدام الاحجار الصلدة والحجر الاوبسيدى منها وذلك فى صناعة الاوانى والحرز ، ولقد وجد ان بعض هذه المصنوعات الحجرية مزينة بخطوط هندسية • استخدمت بعض هذه الاحجار لعمل الاختام المستعملة ايضا كرمز فى تثبيت ملكية الاشياء المختومة بختم من نقش معين • ان تواجد مثل هذه الاحجار يؤكد من جديد عن العلاقات التجارية الواسعة مع مناطق تركيا والخليج العربى • يلاحظ ايضا توسعا فى استخدام بعض المعادن وخاصة النحاس والرصاص •

من ناحية تخطيط المدن ، نلاحظ ان شوارع مدينة الاريحية مبلطة بالحصى • وكعادتنا فى الحوادث التى تنهى تطورا حضاريا محليا بشكل مدمر يحدث ايضا لواقع حضارة حلف ، والطبقة السادسة من موقع الاريحية تحمل اثار التدمير والسلب ، اما فى تبة كورة بصورة خاصة فاننا نجد استمراراً لحضارة حلف لفترة قصيرة قبل أن تختفي ايضا مثل المواقع الاخرى • اما الساكنين الجدد فى المنطقة فيتميزون بالعنف وتحمل حضارتهم الجديدة اساليب حضارة القسم الجنوبى من العراق تلك هى حضارة العبيد(٥) •

منطقة جنوب وادى الرافدين :

حضارة اريدو :

لقد ظل الاعتقاد ولمدة طويلة بان الحضارة المكتشفة فى موقع تل العبيد ، القريبة من اور ، هى الممثلة لاقدم حضارة فى القسم الجنوبى من وادى الرافدين ، ولكن اكتشاف حضارة كل من كيش واور وتلو ساعدت فى الكشف بان صناعة الفخار هنا مشابهة لنفس الصناعة الخاصة بحضارة حسونة (الطبقة الاولى والثانية) ووجد كذلك بان الحضارة المكتشفة فى قلعة حجى محمد القريبة من الوركاء تشابه الحضارة المكتشفة فى سوسا ، ووجد فى قلعة حجى محمد صناعة فخار منفذة باليد ومطلية بطلاء من لون واحد : رمادى او بنفسجى واحيانا اخضر او احمر • ووجد بان هذه الفخاريات مزينة بحزوز مكونة اشكالا هندسية • ولقد امكن تحديد حضارة حجى محمد بعد اكتشاف آثار حضارة اريدو ووجد انها تعود الى حضارة عصر العبيد • ولكن وجد فى اريدو ان الطبقات الاثرية تضم حضارة اقدم من حضارة حجى محمد وتتميز بصناعة فخار ملون بلون واحد ومزين بخطوط هندسية وسميت هذه الصناعة نسبة الى موقع اريدو ب (فخار اريدو) • وفى الطبقة ١٦ وجد مخطوط بناء مربع الشكل طول كل ضلع فيه ثلاثة امتار ويعتبر هذا المخطط النموذج لبناء السيلا cella وهى الغرفة المخصصة لتمثال الاله • ومثل هذا المخطط هو نفسه مخطط اول المعابد فى القسم الجنوبى من وادي الرافدين ووجد له في معظم طبقات موقع اريدو ، ووجد ان ابعاد اضلاع المربع تزداد بتطور الفترات وهذا يوضح التوسع الاقتصادى لواردات المعبد •

حضارة العبيد :

صناعة الفخار فى فترة حضارة العبيد تكون بشكل عام مطلية بعجينة من لون واحد وتكون غير لماعة ، أما أرضية الفخاريات فهى اقرب الى اللون الاخضر القاتم • ومعظم الزخارف المزينة لها هندسية وكبيرة الحجم قياسا بحجم القطع هذه ، والملاحظ انها غير جيدة التنفيذ قياسا بفخاريات حلف وتكون اقل نعومة واقل تعرضا لدرجات حرارية كذلك • وفى الواقع فان فخاريات العبيد تمثل مرحلة تردى فى صناعة الفخار قياسا بالصناعة نفسها من حلف • وعرف عن الاخيرة انتشار طرق صناعتها فى مناطق زاجروس وحتى اطراف البحر المتوسط وبشكل خاص فى منطقة الخابور والباليخ • ان سبب هذا التردى فى صناعة الفخار فى فترة العبيد راجع الى طبيعة الجماعات السكنية الجديدة التى تعتبر اقل تمدنا من جماعات عصر حلف • ان صناعة الفخار من الطبقة السادسة من موقع الاريحية توضح طبيعة هؤلاء الجدد من الجماعات التى سببت تدمير الموقع فى هذه المرحلة

(٥) لم يذكر مؤلف الكتاب شيئا عن حضارة تل الصوان وعلاقتها بحضارة سامراء بشكل خاص وذلك لعدم اكمال نشر مكتشفاتها وتفاصيل تطور حضارتها قبل عام ١٩٦٥ – ١٩٦٦ •

ومصدر هؤلاء هم من المهاجرين من منطقة جنوب العراق خلال عصر العبيد الى الشمال ولا يمكن بطبيعة الحال القول بان هذه الجماعات المهاجرة حلت محل سكان الاريحية كليا • ومن الاكيد هو ان الجماعات السكنية فى قرى شمال العراق اقتبست اساليب حضارية جديدة وهذه لا يمكن فرضها بدون ان تكون مقبولة وممثلة لدرجة متطورة اكثر من سابقتها •

ان اولى ملاحظاتنا عن اساليب هذه الحضارة الجديدة، صناعتها الفخار ، حيث وجد انه مشغول على العجلة وهى الآلة الجديدة التى ساعدت فى سرعة الانتاج ومقابل ذلك حدث ترديواضح فى النوعية ، يتوضح ذلك فى اختبار العناصر الزخرفية خاصة انظر الشكل (٣) • ولقد سجل خزافى عصر العبيد تقدما فى صناعة الفخار بسيطرتهم على كتلة الطين وتمكنهم من تنويع الاشكال المصنوعة قياسا بالفترات السابقة • بالاضافة الى ذلك ثبت بان الاصباغ المستخدمة فى زينة فخاريات العبيد مقاومتها وتماسكها بصورة اكثر قياسا بمشابهات ذلك فى فترة حلف • هذا التطور الخاص بسبب تطور استخدام وصناعة المعادن كما يرى ذلك M.E.L. Mallowan (٦) •

لقد توصل سكان عصر العبيد الى طريقة اذابة المعدن فى قالب ومثل هذا الحدث ساهم فى تطور صناعة الاسلحة والادوات الاخرى المصنوعة من هذا المعدن • لقد استلزم ان تكون هذه المصنوعات قوية ومقاومة بعد ان كانت على عكس لاقتصار صناعتها على معدن النحاس •

لقد توسع استخدام القوالب الحجرية فى اذابة المعادن وتميز هذه الصناعة ، اى صناعة المعادن ، روحية عصر العبيد ، ولقد ساهمت ايضا فى اكتشافات متطورة اخرى • وهكذا نجد سر انتشار حضارة العبيد وبشكل سريع بين سكان قرى شمال العراق • واصل مثل هذه الاكتشافات يمكن ان يكون من ابداع الجماعات المستقرة على اطراف الخليج العربى ، ولهذا فليس من المؤكد بعد ان تكون حضارة الطبقات الاولى القديمة فى موقع اريدو هى نفسها فى عصر العبيد •

ومثل هذه الفرضيات تساهم فى حل مشكلة اصل الجماعات التى سكنت القسم الجنوبى من وادى الرافدين، واول مايفترض فى هذه المشكلة استبعاد ما يقال بان جماعة اريدو هم اصلا من شمال العراق حيث لا زالت حضارة سامراء وتل حلف مزدهرة وحيث يلاحظ ان طبيعة تفكير هؤلاء الاخرين يختلف بوضوح عن جماعة اريدو • وبعكس ذلك فان هنالك علاقة واضحة بين القسم الجنوبى من وادى الرافدين واقسام ايران الجنوبية الغربية وبصورة خاصة منطقة برسوليس •

Mallowan, J, Crutkshank Rose, Exc. at Tall Arpachiyah, Iraq, 2 (1933) 70, 130.

وفى منطقة الاهوار المتصلة بالخليج العربى والمتاخمة للحدود العراقية الايرانية اليوم نجد اختلاط جماعات المنطقتين • ان منطقة الاهوار الانفة الذكر هذه كانت مقر التجمعات السكنية الاقدم عهدا والتى نزحت فيما بعد واستقرت فى دلتا نهرى دجلة والفرات •

وملاحظة اخرى هامة تتعلق بالتوسع السكانى وهجرة جماعات من جنوب العراق الى منطقة الجزيرة • ان هذا الحدث يرتبط كذلك بالتوسع السكانى الذى كان نتيجة طبيعية لارتفاع مستوى المعيشة • وتتوفر لدينا وثائق عن التوسع الاقتصادى الذى يتوضح بشكل غير مباشر من تسلسل وتطور ابنية المعابد فى اريدو • ونجد ان قياسات احد معابد اريدو من الطبقة السادسة كان بطول ٢٣ م وبعرض ١٢ م وقد شيد على مصطبة ٢٦ م طولا و ١٦ م عرضا ومثل هذا التخطيط سيكون الشكل النموذجى فى العصر السومرى• لقد وجد كذلك ان القاعة الرئيسية مزودة بمذبح فى احدى النهايتين ومقابل جهة المذبح وضعت دكة تسمى دكة القرابين وحول القاعة الرئيسية تتوزع مجموعة من الغرف الاصغر حجما • وجد مثل المخطط فى مدينة تبة كوره ووجدت مجموعة ابنية من ثلاثة معابد تحيط بفناء او ساحة فى الطبقة ١٣ من الموقع •

وفى موقع تبة كورة بالذات نجد ان حضارة حلف تستمر حتى فترة اجتياح حضارة العبيد لها • ونفس حضارة حلف نجدها كذلك فى مواقع / نوزى وحسونة وشهربازار وفى منطقة انطاكيا وسكجة كوزو وفى تل حلف نفسه ، كذلك وجدت مظاهر هذه الحضارة فى ايران فى مواقع جيهان وسيالك وحصار وسوسا • لقد اعتبر التوسع هذا لحضارة حلف اوسع التوسعات الحضارية بعد التوسع الحضارى للامبراطورية الاشورية •

وكانت سهولة توسع حضارة العبيد بدورها من الناحية العمرانية ، ويرجع توسعها فى هذا المجال الى استغلال جماعة العبيد لمنطقة الدلتا وتنظيمهم لقنوات الري التي طورها فيما بعد السومريون فيعصورهم الاولى• ويثار التساؤل فيما اذا كان توسع سكان العبيد الحضارى فى القسم الجنوبى من العراق راجع الى استخدام الادوات المصنوعة من معدن النحاس ، والواقع من الممكن التهن بذلك وتشهد صناعتهم للادوات من الحجر ومن الطين المفخور على ذلك كذلك • والى جانب هذه الادوات استخدمت معاول من الحجر وادوات من الطين المفخور • ولقد وجد مصغر من وسائط النقل البحرية فيمقبرة اريدو تعزز توسع العلاقات التجارية بين مناطق ارمينية ومناطق من شبه الجزيرة العربية • وعثر على قرى شيدت فيها ابنية ضخمة كانت مراكز للعبادة فى المجتمع الزراعى فى فترة العبيد هذه • كذلك يمكننا التكهن عن دراسة تفاصيل المكتشفات الاثرية بان نظام السيادة الدينية السومرية ملامحه وخطوطه الاولى• ونفهم بان المعابد اصبحت اماكن واسعة استخدمت لخزن الفائض من الانتاج الزراعى ، واصبحت اضافة الى ذلك مركزا لتبادل البضائع وتوزيعها •

نستنتج من كل هذا بان وضعية رجال الدين الاقتصادية اصبحت مزدهرة فى مجتمع يسر لهم تجارة مربحة ٠

وعلى النطاق النفسى والروحى نفهم ظهور بعض الشخصيات من السومريين الذين احيطوا بتعظيم خاص كانت نتيجة تبؤهم مراكز مهمة فى المعابد وفى النهاية اصبحت لهم نوعا من القدسية والتعظيم وكانت معروفة فى هذه الفترة عبادة اله المياه فى مدينة اريدو ٠ ووجد اناء فى مدينة اور على جدرانه الخارجية رموز خاصة باله القمر ٠ وبعض المكتشفات الاخرى لا يسهل تفسيرها مثل الاشكال المنحوتة ذات الرؤوس المشابهة لرؤوس الافاعى وتبدو هذه وهى تحتضن طفلا بين زراعيها ٠ ومن الممكن القول بان ممارسة لتقاليد سحرية معروفة بين هؤلاء السكان ٠

ومكتشفات القبور الخاصة بمدينة اريدو تظهر بان اكثر من الف جثة مدفونة فى حفر الطابوق توضح اسلوبا من اساليب الايمان بالخلود ٠٠٠

السومريون ومدينة الوركاء :

سبق ان كشفت البعثة الالمانية للتنقيب فى مدينة الوركاء عن ثماني عشرة طبقة أثرية فى منطقة أى ـ انا وكانت نفس المنطقة مركزا لعبادة آلهة الخصبا ي نانا ٠ ووجدت البعثة بان طبقات الموقع الاثرية السفلية وهى المحددة بين الطبقة ١٨ـ١٥ انها معاصرة لحضارة العبيد المتأخرة التي استمرت فترة زمنية تقدر بحوالي ٤٠٠ سنة (٣٩٠٠ ـ ٣٥٠٠ ق ٠ م) واكتشفت البعثة نفسها عن فخار جديد مغطى قسم منه بطلاء أحمر اللون أو رمادي ٠ ووجد ان صناعة الفخار هذه منتظمة نتيجة استخدام الدولاب الفخارى ٠ كذلك وجد ان قسم منهذا الفخار اسود اللون ومصقول ٠ وجد قسم آخر يميل لونه الى اللون الاصفر ٠ اما حجوم واشكال النماذج التى عثر عليها من هذا الفخار فانها تختلف باختلاف الطبقات وبداية من الطبقة الخامسة عشر على نماذج من اكواب وجرار مزينة بعروات وتؤكد هذه النماذج الاخيرة تطوراً واضحاً فى هذه الصناعة ٠

كذلك نلاحظ تطور فن البناء بشكل نجد ان المعبد يأخذ المكانة الرئيسة ٠ ونعرف فى هذه المدينة بناء المعبد الكلسى والمعبدى ذى الاعمدة والمعبد الابيض ٠

لم يقتصر تطور فن البناء على مدينة الوركاء وحدها بل شمل مدنا اخرى جديدة مثل اور وتلو والعقير اضافة الى مدينة اريدو ٠

وفى الطبقة الخامسة والسادسة من مدينة الوركاء وجدت الاختام المحفورة وطبعات الاختام على الطين الرخو ويشير استخدام مثل هذه الاختام على ملكية الاشياء ٠ والمعروف ان استخدام مثل هذه الاختام كان على اوسع نطاق فى العراق القديم فيما بعد ٠ وبداية من الطبقة الرابعة تظهر الكتابة والتدوين ٠ واول الامر كانت الكتابة هذه عبارة عن صورية تمثل اشكالا بشرية وحيوانية واشياء كثيرة وبعض العلامات تمثل اشكالا تجريدية وبعض ما ترمز اليه غير مفهوم المعنى ٠ وفيما بعد استلزم التعبير بهذه الكتابة الصورية اسلوبا رمزيا استلزم بدوره لغة تقرأ ٠ وكان تأكيد وجود هذه اللغة من مقارنة الرموز هذه بمحتويات الكتابات على رقم الطين فى العصور اللاحقة لهذه الفترة ٠

ان مجموعة رقم الطين المكتشفة فى الطبقة الاولى من موقع مدينة فارة (شروباك القديمة) تعتبر سومرية كلية ، ونفس الشىء بالنسبة لرقم الطين من الطبقة الثالثة والثانية من موقع جمدة نصر ٠ ونجد نص احدى هذه الرقم يحمل التسمية En-Lil-ti مسبوقا بصيغة فعل الامر ، ومثل هذه الحالة تشابه ما يذكر فى القوائم الخاصة بأسماء الاشخاص عند السومريين والاكديين كذلك ، وانها نوع من حالات الدعاء والتوسل لشخص الاله انليل ، كبير آلهة نفر (نيبور) ٠

« انه انليل الذى يحفظ الحياة » ٠ ومن المؤسف ان رقم الطين من الطبقة الرابعة من نفس الموقع لم تستخدم فى نصوصها الاسلوب المقطعى فى الكلام ما عدا حالة واحدة ، وهذا يؤكد بان نصوص هذه الرقم كانت مكتوبة باللغة السومرية ٠ ان ما يؤكد مثل هذه الحالة محتوى نصوص الرقم الطينية نفسها حيثانها من مجموعة النصوص الخاصة بالحسابات ومنها خاص باللغة السومرية المشابهة لتلك المكتشفة فى الطبقات العائدة الى الفترة السومرية الاولى وبشكل خاص تلك المكتشفة فى موقع مدينة فارة (شروباك) ٠

ومن ثم نذكر بان الطبيعة الحضارية للطبقة الرابعة من جمدة نصر هى حضارة سومرية اصيلة ، وعلاوة على ذلك يمكن التأكيد بان اقدم الكتابات المكتشفة من هذه الطبقة كانت باللغة السومرية ، وتجاه ذلك فمن الصعوبة تحديد فترة استقرار السومريين فى القسم الجنوبى من العراق ، وطبيعة الاختلاف الحضارى بداية من الطبقة ١٤ فى موقع الوركاء يمكن ان تكون البداية الاولى لوجودهم فى تلك المنطقة ، ومع كل هذا فالموضوع لا يزال قيد الجدال ٠

الحضارة المدنية :

لقد مثلت حضارة مدينة الوركاء دورا فى المجتمع الزراعى فى القسم الجنوبى من العراق شبيها بدور حضارة اريدو فى فتراتها الاولى ، وتعتبر حضارة الوركاء من اكبر الحضارات التى انتشرت تأثيراتها بصورة ساعدت على تأسيس مراكز دينية عديدة ٠ وطبيعة تسلسل الطبقات الاثرية وبشكل متطور فى مدينة الوركاء ساعد على فهم الاثاريين لطبيعة التطور الحضارى فيها ٠ ولقد امكن تمييز حضارة الطبقة الخامسة والرابعة والثالثة والثانية كعصر خاص مميز اطلق عليه عصر جمدة نصر ـ نسبة الى القرية الصغيرة التي اكتشفت فيها ولاول مرة الآثار المميزة لحضارة هذا العصر ٠

ان طبيعة هذه الاثار عبارة عن قطع من الفخار ذي *الصناعة الجديدة* والملون بزخارف قوامها وحدات هندسية تشابه تلك المعروفة على فخاريات عصر العبيد ، ووجدت بعض الزخارف ذات اسلوب طبيعي ووجدت كذلك مجموعة من المنحوتات اهمها وجه الفتاة المصنوع من الرخام والذى اكتشف فى مدينة الوركاء ويمثل هذا النموذج مستوى فنيا رفيعا ٠ وجدت كذلك بقايا ابنية منها المصطبة العالية التى *فوقها تبنى المعابد وهى الاساس الذى تطور منه البرج المدرج* الذى سيسميه الاكديون بالزقورة وضمن اثار هذه الفترة وجدت مجموعة من الاختام وعليها نقوش تمثل مشاهدا من الحياة اليومية والدينية ٠

ان الاختلافات الحضارية بين هذه العصور تعتبر ذات فائدة عالية كبيرة لانها تساهم فى تاريخ الاثار والنصوص، وتلاحظ التطورات المدنية بشكل مستمر بسبب من عدم وجود طبقات غريبة او مقطوعة ، ولقد تأتى من التطور الاقتصادى الحاصل تطورا اجتماعيا وادى هذا الى الاستقرار ومزيدا من الاراضى المستغلة واصبح البعض من سكان المجموعة لا يعتمد فى معيشته على استغلال الاراضى فى الزراعة بشكل مباشر بل انتشر نوع من التقنيات الحديثة٠ والكتابة والتدوين لم يكونا الا مظهرا من مظاهر هذا التطور الاقتصادى والاجتماعى ٠

وفى عصر جمدة نصر كان سيد المدينة المؤقت يحمل لقب EN ويعنى هذا اللقب فيما بعد : السيد ، وتتضمن هذه السيادة نوعا من السيادة الدينية ايضا ٠ وربما يمثل هذا السيد الشخصية الرئيسة فى مشاهد الاختام ، وهو يتقلد ايضا المركز الرئيسى فى الاحتفالات الدينية وكان المعبد يعتبر المركز الرسمى فى المدينة وهو بذلك مثل القصر فى نفس الفترة ٠

نستنتج من هذا بأن خطأ واضحا كان يربط بين واجبات رجال القصر ورجال الدين ٠ الى جانب السيد هذا تذكر نصوص جمدة نصر « الاجداد » او « القدماء » ولقد زود هؤلاء بصلاحيات سياسية وفيما يخص العبادات فقد احتفلوا بشعائرها بتعظيم الهين احيطا بمكانة محترمة فى مدينة الوركاء وهما : اله السماء ، آن ، AN والهة الخصوبة والحب : Inanna : (وهى المسماة فيما بعد بعشتار) ٠

وفى نصوص جمدة ـ نصر يظهر اسم انليل وشارا ، Shara والاخيرة لا تتميز اختصاصاتها ولكنها تعتبر من ضمن حلقة الالهة الخاصة بمدينة الوركاء ٠

وهكذا نتأكد بأن المعبد كان يعتبر المركز السياسي والديني وهو فوق كل ذلك مركز اقتصادي كبير فالمعبد هو صاحب الاراضى الصالحة للزراعة ، وتذكر الكتابات المسمارية ثمار الحدائق وزراعة العنب وربما النخيل كذلك٠ وتظهر الكتابات الصورية من الطبقة الرابعة من الوركاء انواع متعددة من المحاريث وتذكر مجموعات من الحيوانات التى اعتنى بها اهل الوركاء ويذكر الحمار منذ الطبقة الثالثة من الوركاء وتذكر ايضا تربية الخراف والمعز والابقار ، ويذكر عن استثناس الخنزير ٠ وكوسائط نقل عرف اهل الوركاء العربة ذات العجلات الاربع المتطورة من نوع خاص من العجلات الزاحفة ، وعرفوا القوارب ذات النهايات الطويلة المرتفعة والمدببة ٠

ان كل هذه المظاهر من مميزات الحضارات الزراعية، ولقد أثرت زيادة الانتاج فى ظهور طبقة من الحرفيين الذين دخلوا ضمن الحلقة الانتاجية التابعة للمعبد ومن هؤلاء الحرفيين : النجارون والحدادون والصاغة والخزافون ٠٠٠ ولقد انتظم هؤلاء فى مجموعات يشتغلون تحت رقابة رؤوساء مجموعات وهكذا نجد لقب او رتبة رئيس حداد ، التى تذكرها نصوص مدينة الورقاء من الطبقة الثالثة ٠ اما بالنسبة للعمال المشتغلين فى زراعة الاراضى فقد نظموا تحت مسؤولية مراقبين كذلك ٠ ومن نفس الطبقة الثالثة من الوركاء نعرف من يحمل لقب رئيس الرعاة ٠٠٠

كان استخدام المعادن فى الصناعة واسعا ايضا واكثر المعادن استخداما كان معدن النحاس وكذلك نعرف العلامة التى تشير الى معدن الفضة ، والاكتشافات الاثرية تشير الى صناعة الذهب ايضا ٠ ووجدت مجموعة من الرقم الطينية وهى على قلتها توضح عن ممارسة البعض للتجارة خارج نطاق المعبد ومنذ فترة الطبقة الرابعة من الوركاء ٠ ويعود الفضل لهؤلاء التجار من الافراد الذين ساهموا فى نشر معالم الحضارة السومرية ٠ وكانت رحلاتهم المستمرة الى مناطق سوريا الشمالية مثلا عاملا مهما فى تبنى حرفيين هذه المناطق طريقة صناعة الاختام الاسطوانية السومرية وكذلك تلك المعروفة من صناعة مدينة سوسا ٠ وتوضح تيار التأثر والتأثير بين مناطق وسط ايران ومناطق فى مصر القديمة عن طريق السومريين وادى ذلك الى تطور المدنية فى مثل هذه المراكز التى كانت الوسيط فى نقل عناصر الحضارة(٧) وتبدو مثل هذه الظاهرة واضحة جدا فى حضارة سوسا ٠

الهلال الخصيب :
سوسة وايران :

تعتبر منطقة سوسة من الناحية الجغرافية مكملا طبيعيا لسهل وادى الرافدين ، الا ان وديان منطقة سوسة العلوية والمحددة لهضبة ايران جعلت من المدينة مركزا حضاريا ذا طابع خاص ٠ وعلاوة على ذلك فقد توصلت مدينة سوسة الى تكوين حضارة اصيلة ولم تقبل التأثيرات الخارجية بسهولة ، ومقابل هذا فانها لعبت اكثر من دور مهم فى تأثيرها على الحضارة المجاورة ٠

P, Amiet. La glyptique syrienne archaique. Syria. 40, 1963, 66—68.

والمدينة المتحضرة فى سوسة كانت متأخرة نسبيا ، وقبل المرحلة هذه عرفت سوسة مرحلة متطورة كذلك وتشهد صناعة الفخار والمعادن عنها بوضوح ٠

ولقد استخدمت فى صناعة الفخار من سوس فى هذه المرحلة طينة ناعمة تميل الى اللون الاخضر الباهت او الوردى ٠ والنماذج المصنوعة مزينة بعناصر زخرفية غريبة غالبا ٠ واضافة الى العناصر الزخرفية الهندسية المنفذة باللون الاسود ، نشاهد عناصر حيوانية محورة ٠ والدولاب الفخارى لم يكن معروفا فى هذه المرحلة ولكن طريقة صناعة قطع الفخار تشير الدهشة ، وصناعتها تدل على ايدى متخصصة وماهرة(٨) ، كذلك فان نوعية افران الشاى التى عثر عليها تدل على درجة جيدة من الاتقان ، وهاتين الصناعتين ، صناعة الفخار وطريقة بناء الافران ، تدل على مرحلة متطورة وتجربة حضارية سبقتهما فيها جارات سوسة من المدن السومرية فى القسم الجنوبى من وادى الرافدين٠

وفى ايران كانت هناك مراكز حضارية ذات مستوى جيد ومثل ذلك حضارة سيالك ، ولقد استخدم الدولاب فى صناعة الفخار الذى وجد انه يشابه فخار فترة العبيد فى العراق ٠ وفى سيالك كان تطور صناعة المعادن كبيرا ، وبدرجة اكبر من التطور الذى حصل فى سوسة ٠ ولقد توصلوا الى معرفة اذابة النحاس وبطريقة عمل القوالب صنعوا من هذا المعدن انواعا متعددة من الادوات ٠

وتشابه الزخارف المزينة لفخارات سيالك مع نفس الزخارف فى سوسة وهذه تزيدنا اعتقادا بان التطور التقنى كان ضمن المراكز الحضارية الايرانية التى تعتبر اقل مستوى وابداعا من نفس المراكز فى وادى الرافدين وبتأثير عناصر حضارية متأتية من المنطقة الاخيرة كان تطور المراكز الحضارية فى ايران ، وكان دور مدينة سوسة وموقعها الجغرافي ذا أثر كبير في هذا التأثير ٠

وضمن طبقات مدينة سوسة الحضارية وجدت طبقة فاصلة كانت قد تعرضت لتدمير احال اثارها انقاضا ، وفوق هذه الطبقة تعرضت صناعة الفخار ، الذى يتميز بصناعة غير ملونة ، وفى نفس الطبقة وجدت مجموعة من الاختام وبعض رقم الطين التى تضم موضوعات حسابية وارقام ٠

وبنتيجة اختبار العلامات الواردة فى هذه الرقم وجد انها تختلف كليا عن تلك المعروفة من مدينة الوركاء ما عدا عشر حالات ٠ واذا كان اختراع الكتابة فى وادي الرافدين قد اثر على التطور الحضارى فى سوسة وخلف هذا التطور وعلى مجموعة من النساخين لتدوين الكتابة من أهل سوسة نفسها فان هؤلاء بدورهم كونوا لغة مستقلة خاصة بهم ٠

وعلى الرغم من رضوخ مدينة سوسة كمستعمرة حضارية تابعة لوادى الرافدين(٩) فقد توصلت الى تثبيت استقلالها وتبعيتها فيما بعد لمجموعة المراكز الحضارية الايرانية المتاخمة لها من الجهات الاخرى ٠

وفى سيالك كان ظهور الكتابات الصورية على رقم الطين بتأثير من سوسة كذلك هو الحال بالنسبة لصناعة الاختام الاسطوانية بدل طبقات الاختام واختفاء صناعة الصياغة فى حضارة الموقعين ٠ وكان تأثر حضارة جيهان بحضارة سوسة المتطورة بتأثير حضارة وادى الرافدين متأخرا ، فقد عرفت هذه بتأثيرات صناعة حضارة العبيد وانتقالها الى صناعة جمدة نصر ٠ بقى ان نجيب على سؤال آخر فيما اذا كانت المواقع الحضارية الاخرى الواقعة فى الاقسام الشمالية من ايران خاضعة الى نفس التأثير : فى الواقع من الصعب الاجابة على هذا التساؤل، ومع ذلك فان حضارة حيصار كانت قد تعرضت الى تدهور صناعة الفخار الملون واستعيض عنها بصناعة فخار ذى لون رمادى ملمع ٠ وبالنسبة لموقع Anau فان اسلوب صناعة الفخار الرمادى الاسود اصبح بديلا لصناعة الفخار الملون السابق ٠ ولهذا سيكون من السابق لاوانه ان نتكلم عن الحضارة والمدنية فى هذه المناطق التى تبنت اساليب التقنية المعاصرة لها فى وادى الرافدين وسوسة بدون ان نثبت ونبرهن اى تطور معين خاص بها ٠

وبالنسبة لسوسة التي أثبتت استقلالها بمدى ما فرضته من تأثير فى حقل الفن على المراكز الحضارية القريبة المجاورة لها ومن ذلك ان شكل الملك ــ الكاهن الممثل على الاختام الاسطوانية من مدينة الوركاء يبدو انه مقتبس عن شخصية مثلت دورا مشابها على الاختام الاقدم عهدا من مدينة سوس(١٠) ٠

ان اشكال الاشخاص من هذا النوع والممثلين على الاختام الاسطوانية من سوسة وجد انها مزينة الرؤوس بقرون او اقنعة ، وتشبه اشكالهم اشكال السحرة ، ومع هذا فان العلاقة تبدو واضحة بالاشكال المشابهة من الوركاء ٠ واضافة الى ذلك فهناك عناصر اخرى مشابهة لهذا الاشكال وجدت فى النماذج الفنية المصنوعة حتى فى مصر ٠

مناطق الحضارات الغربية :

ثبتت فى رحلة موجات من الاقوام الرحل فى حدود ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد لتستقر بشكل مشتت فى فلسطين. وفى منطقة تليلات الغاسول خصوصا وكذلك فى اريحا ٠ ولقد عثر على ادوات صغيرة كانت تستخدم فى الحياة اليومية وفخار يفصل حضارة الفترات الاقدم زمنا ، ولقد

Gordon Childe. L'pre'historique, Paris, 1935, 184.

(٩) رأى منسوب الى البحاثة لبيرتون : L. Le Breton

The Early Perods At Susa : Mesopotamiar Relations, Iraq. 19 (1957) 113.

وجد ان زخارف هذا الفخار شبيهه بمثيلاتها من عصر حلف ، الا ان اشكال الفخار تختلف كثيرا بصورة لايمكن معه القول بوجود علاقة ما بين الموقعين . فالسكان في منطقة الغاسون هم بالدرجة الاولى من المزارعين وعرفوا الى جانب زراعتهم للحبوب زراعة وتربية اشجار الزيتون والنخيل . وكان الصيد بالنسبة اليهم لا يمثل الافعالية ثانوية . لقد وجدت اثار حضارة هؤلاء ايضا قريبة من غزة . وفي هذه المنطقة كانت هناك جماعات لا تزال تسكن الكهوف وتمارس صناعة المعادن . وفي هذه الفترة كان النحاس لا يزال نادر الوجود ولا يستخدم الا بكفاية في عمليات التبادل التجاري من الدرجة الاولى . وهكذا فقد ظلت الكثير من الادوات المستخدمة تصنع من الحجر ولم تكن مثل هذه الصناعة كافية لتطوير هذه الحضارات في مواقع فلسطين . وما ساعد على بطء تطورها ايضا بطء اطلاع جماعة الغاسول على مناطق الجنوب حيث كانت المراكز الحضارية فيها اكثر تطورا . وهكذا لا ينتظر من الطبقات الحضارية في منطقة الغاسول تتابعا حضاريا متسلسلا ومتطورا وبالعكس فقد اثبتت هذه الطبقات تناقضا حضاريا مرده تأثيرها بحضارات اخرى .

استقرت موجات مهاجرة اخرى في اريحا ومجدو وبيت شان وتل الفرح فيحدود ٣٠٠٠ قبل الميلاد استنادا الى طبعات الاختام التي وجدت على سطوح الجرار والتي تتميز باسلوب نقوش نفس الطبعات من جمدة نصر .

لقد كان هؤلاء المهاجرين الجدد من البدو الذين كانوا يأملون في نوع من الاستقرار الذي توصلوا اليه كذلك بدفاعهم في سبيله ضد هجمات المهاجرين الاخرين من البدو فيما بعد ، وبعد استقرارهم توصلوا الى تطوير قراهم الى مدن تطورت فيما بعد وبشكل مستقل عن بعضها البعض مما سبب فيما بعد الى ان تغير الواحدة ضد الاخرى، ونتج من ذلك تحصين كل مدينة باسوار بقصد الدفاع عنها وعن استقلالها ومن اجل صد الهجمات المتأتية من الاخرين .

لقد كان هؤلاء المهاجرون الجدد من البدو الذين ومستوى المعيشة لهؤلاء المستقرين في هذه المدن بسبب عدم توسع المنقبين في دراسة مواقع هؤلاء بصورة كافية .

ولكن يرى المنقب الآثاري K.Kenyon وبعد دراسة لما اكتشف من اثار هذه المدن بان مستوى السكان من الناحية الاقتصادية كان سيئا ، وكانت الزراعة بالنسبة لهم مصدر قوتهم الرئيسي ، وثبت انه كانت لهم علاقات تجارية باقسام من مناطق سوريا الشمالية ومصر .

ومن موقع آخر وجد معبد من هذه الفترة ٣٠٠٠ ق.م ويمثل بناؤه اسلوبا يتوضح فيما بعد في بناء معبد القدس. وعلى مذبح المعبد وجدت اواني مصنوعة من المرمر والحجر مصنوعة باسلوب يشابه نفس الصناعة في مصر على عهد السلالة الثانية والثالثة ، واضافة الى ذلك فقد وجدت أكواب ذات صناعة متأثرة بصناعة مثيلاتها من السلالة الرابعة في مصر : (٢٧٢٠ ـ ٢٥٦٠ ق.م) لقد امدتنا هذه المكتشفات بمعلومات وافية عن تاريخ بناء هذا المعبد والاثار الاخرى المكتشفة فيه .

ان تأثير الحضارة المصرية يتوضح بصورة اكثر في حضارة طرابلس لبنان ، والمعروف ان طرابلس هذه كانت ميناء معروفا من قبل التجار المصريين منذ فترة حكم الملك خع ـ سخم في نهاية السلالة الثانية على الاقل ، وفيما بعد هذه الفترة استمر المصريون باتصالهم بهذه المنطقة عن طريق هذا الميناء حتى فترة حكم الفرعون بيبي الثاني (٢٣٣٦ ـ ٢٢٤٢ ق.م) لقد كان هدف المصريين الحصول على أخشاب السدر اللبناني اضافة الى المعادن والحجر الاوبسيدي من آسيا الصغرى وكذلك استيراد النفط الخام وانواع مختلفة من الاصماغ . ولقد عثر على بقايا معبد مصري في هذا الميناء يرجع الى عصر Mecerinus عثر كذلك على مجموعة من كسر فخار وجدت عليها كتابات تذكر اسماء ملوكا من الفراعنة المصريين على عهد المملكة القديمة . وفي الواقع فان النفوذ المصري في آسيا كان اول امره على شكل حملة عسكرية جهزت على عهد الفرعون ببي الاول في حدود ٢٣٠٠ ـ ق.م واصبحت مدينة طرابلس بعد الاحتلال المصري هذا مركز لعمل الانقلابات السياسية في كل من سوريا وآسيا الصغرى . ولقد كانت هذه المناطق بالذات عرضة الى نفوذ القوى الخارجية بداية من الالف الخامس ق.م وكان تبدل الاوضاع السياسية فيها مصحوبا في الغالب بحوادث عنف معروفة . المعروف عن الحضارة السومرية وبعض مناطق الجزيرة انها اوصلت تأثيراتها حتى مناطق في صقلية ونجد فيها ايضا ملامحا من حضارة حسونة وحلف والعبيد التي انتقلت خلال الاقسام الشمالية من سورية .

وفي حدود ٣٠٠٠ ق.م انقطع تيار التأثير الحضاري على سوريا وفقدت الاخيرة بالنتيجة تأثيرها على صقلية التي التحقت بالتيار الحضاري الخاص باسيا الصغرى . مع ذلك فقد ظلت بعض المناطق الحضارية السورية مثل رأس الشمرة (اوغاريت) محافظة على اتباعها لحضارة العبيد وفيما بعد لحضارة الوركاء . وفي رأس الشمرة نلاحظ كذلك اسلوبا حضاريا في بدايات عصر البرونز القديم يتميز بالطابع الحربي وكان الاصل فيه هضبة الاناضول بداية من حدود ٣٠٠٠ ق.م . وفي طروادة كانت في هذه الفترة تجمعات سكنية بنت بيوتها على

وهذا يخالف راى البحاثة يورادا :

P, Amiet. La glyptiqu mésopotamienne Syria, Ibid. E, Porada The Art of Paris, 1961. Fig. 118, 119 A, 120; Amiet, Ancien Iran. New York 1965. 33.

شكل دفاعية ووجد ما يدل على تعرض **بيوت المدينة** هذه الى تدمير قاس • ووجد ان المستوى **الاقتصادي** الذى عاشه ابناء الفترة فى هذه المدينة مرتفع قياسا بالفترة الاقدم زمنا • ومع تطور الاقتصاد الزراعى عندهم بصورة غير واسعة فقد وجد مقابل ذلك استغلال السكان لمصادرجديدة كانت السبب فى ثراهم على نطاق واسع بسبب من استخدام المعادن ومعرفتهم التعدين • ونجد ان آسيا الصغرى تصبح المصدر الاول فى توزيع المعادن على كل شعوب حضارات الشرق الادنى القديم • ولقد كان تصدير هذه المعادن بصورة خاصة الى سوريا والعراق وجزر ايجة• ولقد نتج من حركة التصدير هذه ثروات محلية انعشت اقتصاد العديد من الاقاليم والمدن فى آسيا الصغرى • ومن بينها اللاكا واليشار وكول تبه • اننا نشاهد بوضوح مظاهر الترف الذى تمتع به ملوك هذه الاقاليم من بقايا وآثار قبورهم ، وفى قبور اللاكا وجدت اوانى من الذهب والفضة والبرنز والنحاس ووجد المنقبون من الاتراك ايضا فى اللاكا قطع من العدد الحربية التى كانت تستخدم فى الطقوس ووجد انها مصنوعة من الذهب وبعضها من الحديد • ووجدت كذلك مجموعة من المنحوتات المزينة بخطوط هندسية ومجموعة من اشكال الحيوانات مثل الايائل والثيران •••

لقد كان تأثير حضارة صقلية واضحا بمثل هذه الحضارة المتطورة ولقد لعبت صقلية فيما بعد دور الوسيط فى نقل حضارة آسيا الصغرى الى سورية خلال علاقات المبادلات التجارية وخاصة تلك المعروفة مع مدينة آموك •

سومر : (١) عصر البطولة :

فى القسم الجنوبى من العراق كان معرفة السكان بفن البناء وتطويره سابقا لمعرفتهم للكتابة التى زودتنا بمصادر مهمة عن حضارة هذه المنطقة • ولقد كان بناء المدن على حدود نهرى دجلة والفرات وبينهما القنال الذى يربط هذين النهرين • والمدن التى كانت على جهة الشرق هى آداب وزبالم واداپا وباد ـ تيپرا ولكش والتى على جهة الغرب كانت اكشاك وكيش وشروپاك والوركاء واور(١١) •

لقد كانت هذه المدن محاطة بمجموعات من القرى التى كانت تعيش على الزراعة ، وكانت كل واحدة منفصلة عن الاخرى بمساحات مائية من برك واهوار واراضى شبه الصحراوية ، وفى الاخيرة كانت تنتشر جماعات من البدو ، ان هذه العزلة كانت ناتجة عن اختلاف طبيعة الارض التى سببت انتشار هذه المدن المستقلة والمتميزة الواحدة عن الاخرى ، ولقد صاحب هذا الاختلاف فى الطبيعة ميلا نحو انفصال المدن السومرية حتى النهاية وهكذا فان هذه المدن لم تكن حضارة مشتركة واستطاعت وهي منفصلة أن توصل تأثيراتها الى مناطق بعيدة الى الشمال مثل منطقة اشنونا ومناطق اخرى مثل ديالى ومارى (تل الحريرى) وحتى الى آشور فى شمال العراق •

طبيعة السلطة العسكرية •

خلال الفترة المحصورة بين الفترة المسماة بما قبل المدنية المتأخرة التى تضم فترة الوركاء الحديثة وعصر جمدة نصر ، وبين عصر اكد استخدم البناؤون نوعا من الطابوق من شكل خاص يعرف تحت تسمية پلانو ـ كونفكس ، والمدن التى احاطت حدودها الاسوار نجده نموذجيا فى مدينة الوركاء فقد بنى سور يبلغ محيطه تسعة كيلو مترات ونصف وكان مزودا بتسعمائة برج بشكل نصف دائرى • ولقد شغلت مدينة الوركاء داخل السور على مساحة من الارض حوالى خمسة كيلو مترات مربعة وتنسب الحكايات السومرية المكتوبة فيما بعد ان بناء هذه المدينة وسورها العظيم كلكامش ، الذى جعل بطلا لمجموعة من الاساطير المعروفة • ولقد ذكرت قوائم الملوك السومريين شخصية كلكامش بجانب الالهة مثل لوكالبندا ودموزى وكانت قد اعطيت لهؤلاء سنى حكم مبالغ فيها كثيرا • ولهذا السبب ولاسباب اخرى جعلت من المؤرخين من يشك فى وجود شخصية كلكامش فى الحقيقة ، ويبدو ميباركيزى Membaragesi الذى عاصر كلكامش بشكل اسطوري حتى فترة اكتشافه اسمه فى رقم الطين •

وبالنسبة للسومرين فقد بالغوا كثيرا فى تعظيم كلكامش وجعلوا منه بطلا وانسانا غير طبيعى ولكننا اليوم نعرف جيدا طبيعة الحوادث التى رافقت كلكامش ونأخذ بنظر الاعتبار العناصر القديمة التي استندت عليها طبيعة الاساطير الخاصة بالسومريين ، فاسماء الشخصيات الرئيسية خاصة نجدها فى رقم الطين التى تعود الى العهود الاولى من مدينة شروپاك ، ونجد فيما بعد عدم ذكرها ثانية ، ويذكر اسمى كلكامش وانمركار Enmerkar فى كتابات مدينة شروپاك تحت لقب : EN ، وهذا يعنى سيد ولم يذكر اسم Lugal التى تعنى الملك •

والمعروف ان اول من حمل اللقب الاخير كان ملك كيش ميباراكيزى Mabargesi والد اگا ، Agga الذى جعل منافسا لكلكامش فى واحدة من الاساطير السومرية المعروفة • لقد عرفنا هذه الشخصيات فى حدود ٢٧٠٠ ق٠م وهذه الفترة بالذات عرف اول قصر للملك فى مدينة كيش وهو بشكل بناء مستقل عن بناء المعبد •

وهكذا تتوضح طبيعة السلطة العسكرية كذلك من سجلات القوائم الملكية التى تذكر الصراع الدائر حول

---

(١١) يعتبر البحاثة جاكبسون T, Jacobsen منطقة اريدو جزء من منطقة لكش وكان قد هجرها سكانها بعد عصر العبيد مباشرة بسبب نقص الماء القريب منها • أنظر :

T, Jacobsen, Early Political Development In Mesopttamia : ZA, 52 (1957) 98.

السلطة الذى كان على اوجه بين المدن السومرية المتعددة ٠

السلطة :

وعلى الرغم من تاريخ هذه القوائم الملكية المتأخرة نسبيا والتى تعتبر قوائما غير عادلة فى ذكرها للاشخاص، فاننا نعتمد مع ذلك على النسخة الاصلية منها التى نسخت فى حدود القرن الثامن عشر ق٠م وكان تدوينها فى هذه الفترة تبريرا لطموح مدينة ايسن ذي الطابع الامبريالي وفى سبيل السيطرة على القسم الجنوبى من العراق(١٢) ٠

لقد اطمأن مؤلف هذه القوائم بأن القسم الجنوبي من العراق كان موحدا تحت رئاسة مدينة واحدة ولانعرف فيما اذا كان هذا الاعتقاد ونيد خطأ تاريخي او انه كان مقبولا بصورة نظرية ٠ وانه كان غير مقبول من ذوي المطامح الخاصة ، من الناحية الثانية ، نعرف ان هذه القوائم تعتبر ناقصة بدليل عدم ذكر فترة حكم ملك معروف مثل اى اناتم من لكش ٠ والذى تذكره الكتابات الاخرى بانه كان فى رأس السلطة الفعلية على سومر(١٣) ٠

كذلك فان سني حكم الملوك المعطاة فى هذه القوائم لا يمكن الاعتماد عليها تاريخيا ومع ذلك فهى تعطى صورة عدم الاستقرار والفوضى الساسية ٠

وبعد ظهور السلطة « الملكية » الممارسة من قبل احدى المدن على مجموعة اخرى من المدن نلاحظ وبشكل دائم ظهور مدينة منافسة تمارس نفس السلطة وتظهر المناسبة لمدينة ثالثة وتسيطر على مجموعة المدن وتتوضح سير الحوادث بهذا الشكل خلال الكتابات من مدينة لكش٠

وبالنتيجة فقد سببت الحروب المستمرة بين هذه المدن السومرية ضحايا كثيرة كذلك سببت فى أن تسيطر هذه المدن القوية منها على البعض من المدن المجاورة، ولقد كانت مثل هذه السيطرة معروفة منذ تكوين السلطة وذلك حسب ما توضحه قوائم الملوك ٠ ولقد كانت مضامين الملاحم والاساطير معبرة عن طبيعة الحوادث الحقيقية وكانت تذكر المنافسة بين انكيدو Agga وكلكامش ، وبين انمركار Inmerka وسيد Aratta وفيها ايضا ما يوضح حملات السومريين على ايران وبعض مناطق الخليج العربى ٠

لقد كان تدخل السومريين فى شؤون عيلام السياسية سببا فى تأثيرات كثيرة ، وتذكر قوائم الملوك السومرية غزوة ميباراكيزى ملك كيش خاصة ، ويوضح التسلسل المتطور لحضارة عيلام فترة قطع سببها التأثيرات الحضارية السومرية ٠

F.R. Kraus. Zur liste der älteren könige von Babylonien. ZA. 50 (1952) 48.

(١٣) فى الواقع كان لكل مدينة ذات مركز سياسى هام بين مدن السومريين « قائمة » خاصة بحكم ملوكها : انظر :

H. J. Nissen. Eine Neue version der Sumeri- (Ency. de la Pléiade. I Paris. 1965)

لقد كانت الاختام الاسطوانية من صناعة سوسا لا تختلف عن مشابهاتها السومرية خلال عصر سلالة اور الاولى مثلا ٠ ويبدو ان اسم انشوشيناك In-shushinak اله مدينة سوسة هو من اصل سومرى : نين شوشيناك: والذى يعنى « سيد سوسة » ٠

ومقابل ذلك نلاحظ ما يؤكد على تمسك سكان المدينة سوسا بالتقاليد الدينية المحلية ، ويبدو ذلك واضحا فى النموذج الممثل لخمسة الهة على ختم ٠ والمعروف ان النسب الملكى جعل نسبة الى انسباء وتلك خاصية معروفة فى مفاهيم هؤلاء السكان ٠

وبعد عودة العيلاميين الى تماسك حضارتهم فى حدود ٢٥٠٠ ق٠م ولجوئهم الى مدن اخرى مثل اوان ، وهمازى ، وهى مدن بعيدة عن ان تكون اهدافا مباشرة للغزو ، تمكن العيلاميون من ضرب اسيادهم القدماء فى كيش واور ٠

لقد كانت السلطة السومرية هذه متهورة احيانا وقاسية ، ونستوضح من المذابح التى كان ضحيتها التابعين للملك ، والذين دفنوا فى القبور معه كشاهد على ذلك ، ولقد كان مثل هذا الفعل واضحا فى مواقع عديدة فى وادى الرافدين ومنها كيش وحتى نفس مدينة مارى(١٤) هذا اضافة الى المقبرة الملكية فى اور والتى تعتبر نموذجا صارخا لواحدة من هذه المذابح ، والقبور التى عثر عليها المنقب L.Wooley فى هذه المدينة كانت عبارة عن بيوت مسقفة تحت الارض ويكون الدخول اليها بوساطة عتبات أي درجات غير مرتفعة وفى هذه القبور وجد ما يزيد على الستين جثة كان قد قضى على اصحابها ، لترافق المتوفى الرئيسى ٠ والمعروف ان سكان وادى الرافدين تركوا هذه العادة فيما بعد(١٥) ٠

وتعتبر هذه العملية رمزا تراجيديا يعكس فترة فوضى غير طبيعية فى نظام الحكم ٠ بعد ذلك يتبنى السومريون نظاما اجتماعيا جديدا يتميز بنضوج الملكية والسلطة العسكرية على حساب السلطة الدينية ٠

Goron Childe. ibid. p. 198.

(١٥) استنادا الى نتائج جديدة قام بها الالمانى الدكتور نيسن ، لتنقيبات المقبرة الملكية فى اور (أنظر ترجمة المقالة من قبل الدكتور فوزى رشيد فى مجلة سومر ج ٢٢ (١٩٦٦ ص ٦٧ - ٧٤) ، يتوضح بان ليونارد وولى كان قد عثر على ستة عشر قبرا استخدمت للدفن ، وما يزيد على ١٨٠٠ قبر ولقد عثر على مصليات خاصة كانت مقامة فوق القبور الملكية هذه ، ويذكر نيسن بان هناك ٤٥٠ قبرا آخرا لم ينشر عنها حتى تاريخ كتابة بحثه هذا ٠ ويقسم نيسن مجموعة القبور الكبيرة الى ست طبقات / ثلاثة منها يرجعها الى عصر فجر السلالات الثالث (وجد ان الاموات فيها مدفونون اما داخل تابوت خشبى او ملفوفون بحصير وموضوعون على الارض ، وبعد هذه الفترة، اى قبل بداية حكم اورنانشة فى لكش وجدت قبور ارضيتها من الحجر خصصت للملوك والملكات وربما لكبار الموظفين) ٠ اما الثلاثة الاخرى فيعيدها نيسن الى العصر الاكدى والسومرى الحديث٠ والاخيرة لا يمكن اعتبارها قبور ملكية على الرغم من وجود اقبية ارضية ٠ ومن الملوك القلائل اللذين يذكرون ضمن المدفونين فى هذه المقابر : ميس - كلام - دوك وآ - كلام - دوك ٠

وكأى تبدل جذرى يحصل ضمن **هذه التجمعات** نجد ان نظام السلطة يميل الى احاطة نفسه بغموض معين ٠ ويصبح مثل هذا التبدل واضحا بصورة اكثر فى الفترات اللاحقة لهذه الفترة ٠

وبالنتيجة اصبحت مصادر التاريخ السومرى لاتعتمد فقط على المكتشفات الاثرية واسماء الملوك فى قوائمهم وكتابات الاساطير المتأخرة ، بل اصبح بالامكان ان نميز فترات سياسية واجتماعية محددة وهكذا نسمى اليوم ونميز عصر البطولة فى سومر والقرون الاخيرة من فترة ما قبل السرجونية ٠٠٠ هذا اضافة الى ان ظهور المراكز المدنية الجديدة كان سببا فى اضملال النظم القديمة وسياساتها ٠ ولقد ظهر فى عالم السياسة والادارة خطان رئيسيان استمر السومريون على تبنيهما حتى العصر الاكدي ٠ فعلى نطاق السياسة الداخلية نظمت وبتعاون العلاقة بين كبار المسؤولين من الكهنة مع السلطة الملكية ، وعلى نطاق السياسة الخارجية يبدو ان المدن السومرية كانت ترغب فعلا فى الوحدة بينها ولكن عن طريق القوة فقط ، وهكذا فقد ظلت الحروب فيما بينها من اجل السيادة مميز العلاقات الخارجية ٠

العرش والمحراب :

وتميزت العلاقات بين القصر الملكى والمعبد بالتعقيد البالغ ، وليس من المستبعد ان يكون هناك رد فعل من قبل رجال الدين تجاه الحروب المستمرة بين المدن السومرية ، ونلاحظ فى لكش رغبة ومحاولة كهنة الاله ننكرصو فى السيطرة على السلطة ٠ وخلال حكم الملك انتمينا فى حدود ٢٤٥٠ ق٠م نجد ذكر احد الاعيان من الاشخاص المشهورين وهو دودو فى الكتابات الملكية الرسمية ٠ كذلك يذكر الذى يمت بصلة قرابة مع دودو ، Entarzi انتارزى بانه ارتقى عرش مدينة لكش وبعده ورث العرش ولده لوكال اندا Lugalanda ٠ ان تولى المسؤولين من رجال الدين للسلطة كان اما عن طريق صلتهم وقراباتهم من الملوك انفسهم او انهم تولوا السلطة عن طريق نفوذهم الواسع وانتقاما من الملوك(١٦) وعلى كل حال فان تولى هؤلاء للسلطة الملكية لم يخدم ويطور النظام الدينى القديم بتاتا ٠

ومع ذلك فان قابليات الملوك فى ادارة السلطة لم تكن موضع الشك وممتلكات الملوك كانت مميزة بوضوح عن تلك العائدة للمعابد وبقيت هذه الملكيات معترفا بها الى حين سيطرة الملوك على املاك الكهنة ولقد ارجع الملك المعروف اوركاجينا الذى خلع لوكال اندا عن العرش املاك الكهنة الى الالهة ، وهكذا يتوضح لنا بان عمليات السلب من هذا النوع كانت قديمة جدا ٠

المجتمع

النظام الزراعى :

لم تزودنا النصوص المسمارية بصورة واضحة جدا عن طبيعة النظام الزراعى فى القسم الجنوبى من وادى الرافدين ، ونجهل بدورنا مساحات الاراضى التى كانت تابعة للبلاط الملكي الا انها كانت بدون أدنى شك اقطاعيات كبيرة جدا(٧١) وبالاضافة اليها تعرف الاراضي التابعة للاشخاص ٠ اما اراضى المعابد فمعلوماتنا عنها قليلة كذلك فيما عدا حالة واحدة يمكن اعتبارها نموجا وتوضح هذه الحالة ملكية معبد الالهه باو التى تعتبر ثانى الهة رئيسة فى مدينة لكش ، وتقدر مساحة الارض هذه بما يزيد على ٤٤٦٥ هكتارا مربعا ٠

وتكون ربع الاراضى الصالحة للزراعة هى من ملكية السيد EN وتستغل هذه لتغطية نفقات المعبد ، اما بقية الاراضى فانها مقسمة الي حقول للارتزاق ٠ وتكون تابعة لشخصيات المدينة المهمة وضمنها حقول مقسمة الى مساحات صغيرة بالاجرة التى تصل احيانا الى سبع او ثمن المحصول يضاف الى هذه المساحات مجموعات الحدائق والاراضي المخصصة لرعي الحيوانات ٠

اما عن ادارة هذه الاراضى الواسعة فانها كانت تابعة الى الملكة التي كانت تمتلك شخصيا حوالي ١٠١ من الهكتارات المربعة تستقطع من أملاك السيد وتستغل من أجل احتياجات الملكة الخاصة ٠

ويقتطع الملك مساحة ٢٤٦ هكتار مربعا مضافا اليها مساحة مشابهة تستغل لصالحه ، والاخيرة تستقطع منضمن الاراضى التابعة لمعابد اخرى فى مدينة لكش وبصورة خاصة من اراضى معبد ننكرصو اله المدينة الرئيسي ٠ تضاف الى كل هذه المساحات الاراضى التى تعتبر من ملكيات الامراء الصغار وملكيات العرش اضافة حصته الخاصة يفهم منها بالنتيجة مدى سيطرة وقوة السلطة الممثلة بشخص الملك ٠

المعابد :

لقد حافظت المعابد على مصادر ثروات كبيرة على الرغم من السبة التى تتهم هذه المعابد بالاستغلال ، ولقد كانت هذه المعابد مركزا اقتصاديا متكاملا ، فكانت تمتلك اضافة

---

(١٦) فرضية تنسب الى كوسان ، انظر :

Asie Occidentale, dans Histoire Universellee

J. P. Gre'goire : La Province me'ridionale de l'E'tat de Lagsh. Luxembourg. 1962. p.

(٧١) Diakonoff, I M :

يذكر بان ملكية معابد مدينة لكش من الاراضى كان لا يزيد على ثلث الاراضى الصالحة للزراعة مضافا اليها الاراضى التى تعتبر ضمن الملكيات الخاصة ٠ انظر :

Society and state in Ancient Mesopotamia-Sumer, Moscou. 1959.

الى المزارع وما عليها من أنواع الزرائب للحيوانات ، مصانع تضم ورشات ومراكز انتاجية ، كذلك كانت هذه المعابد عبارة عن مراكز نشطة ، وظلت تمارس تصدير مصنوعاتها بوساطة البر والنهر والبحر ايضا وغطت بصادراتها المدن السومرية والمناطق الخارجية كذلك ٠

ولقد وجدت ضمن بقايا هذه المعابد الاثرية ادوات مصنوعة من البرنز والذهب والفضة واحجار اللازورد والكرنالين وهذا يؤكد علاقة المعابد التجارية وعلى نطاق واسع مع مصر وآسيا الصغرى وبعض مناطق بحر قزوين٠ لقد وجدت كذلك مجموعات من الاختام الاسطوانية فى بعض المدن السومرية وهى من صناعة الهند ٠ وتوضح لنا نصوص عصر الملك اورنانشة بالطرق التجارية التى كانت عن طريق الخليج العربى باتجاه دلمون (البحرين) ولقد ذكر انها كانت مزدهرة منذ العصر الاكدى وحتى قبل ذلك ايضا ٠

ومع هذه النشاطات التجارية فقد ظلت عوائد الانتاج الزراعى الاصل فى النمو الاقتصادى السومرى لقد انتج هؤلاء انواعا متعددة من الحنطة التى استخدمت فى صناعة الخبز والبيرة ٠ اضافة الى انتاجهم لانواع مختلفة من الشعير ، ومن انتاجهم كذلك الاعناب والتمور ٠٠٠ وعرف عن اهتمامهم بتربية المواشي والخنازير والحمير والمعز وأكثر اهتمامامهم كانت مكرسة لتربية الخراف على أنواعها ٠

استغلوا ايضا صيد الاسماك فى تكوين ثروة كبيرة وافادت العملية كذلك في توفير مادة غذائية مهمة اضافة الى عادة تقديم السمك كقربان مقدس عندهم ٠

لقد توفرت للمعبد الامكانيات الكافية لاستغلال هذه المهن بداية من الايدي العاملة التي يكون من ضمنها الفلاحون والرعاة ، وتذكر النصوص اصحاب المهن الاخرى التابعين للمعبد ومنهم الخبازون والقصابون والمتخصصون بصناعة الجلود والنجارون والحدادون والنساجون ومجموعات كبيرة اخرى من اصحاب الحرف الذين كانوا يجندون للقيام بالاعمال اليومية وغيرها ٠

ولقد كان معبد الالهة باو يضم وحده ١٢٠٠ عامل ويمكن تخمين مقارب استخدمه مسؤولو كل معبد من المعابد العشرين فى مدينة لكش وحدها(١٨) ٠

ان تميز الاختصاصات بين المشتغلين فى خدمة المعابد كانت واضحة وبدقة عجيبة ، ومثلا على ذلك التمييز بين حراس البقر من حراس الخراف والخنازير ، كذلك هناك تمييز بين صيادى الاسماك فى المياه العذبة عن الاخرين الذين يصطادون الاسماك فى المياه المالحة ، ثم هنالك قسم ثالث منهم متميز على انه مختص بالصيد فى البحار ٠

ولقد استلزم لادارة هؤلاء العاملين فى خدمة هذه المعاهد تنصيب ناظرين ومراقبين ورئيس مسؤول يرتبط اختصاصه بكاهن من مرتبة تدعى سانيا Sanga

ولقد لازم كل مجموعة من العاملين فى اختصاص واحد نساخ كان عليهم تدوين المصنوعات ونتائج العمل يوميا ٠

وفيما عدا الاعداد الكبيرة من العبيد الذين كانوا يكلفون بانجاز الاعمال فى الحدائق وفى المطاحن وفى ورشات النسيج ، كانت هناك غالبية من الرجال الاحرار الذين كانت اهتماماتهم الرئيسة زراعة الاراضى ولقد اعطيت لهم مساحات مختلفة وصالحة للزراعة ، ومقابل ذلك كان عليهم ان ينخرطوا فى الخدمة العسكرية فى حالة نزاع المدينة مع مدينة اخرى وفى حالة الحرب ٠ واضافة الى ذلك كان هؤلاء الرجال من الاحرار يملكون بعض الحيوانات مثل الحمير والخراف او الماعز وكانوا يستغلون اراضيهم بمساعدة افراد العائلة واحيانا بالبعض من العبيد ٠ ولقد ساهم المعبد فى ثروة هؤلاء الشخصية عن طريق تقديم المساعدات الفنية التى كانت تزداد فى المناسبات الدينية والاحتفالات ٠

ويتضح مما سبق ان موارد المعابد كانت كبيرة جدا فاضافة الى عوائد الحاصلات الزراعية والمصنوعات الحرفية والاقطاعيات المسلمة لاستغلالها بالاجرة كانت الموارد عن « الهدايا » العينية التى كانت تقدم للمعبد من قبل الافراد٠

ومقابل ذلك كانت مصروفات هذه المعابد الرئيسية مقتصرة على اثمان المواد المستوردة ونفقات الاحتفالات الدينية التى كانت تستهلك موادا عينية ٠

وعدم ادارة سلطة الدولة من قبل المعهد لا يعنى انه لا يتمتع بمركز مهم فى اقتصاد المدينة ، فللمعبد قوة كبيرة على اعتبار انه صاحب أكبر ثروة فيها وله قوة مضاعفة تلك هى سيطرته المعنوية المتأتية من مسؤوليته الدينية وهكذا فقد ظل المعبد واحدا من مراكز التجمع الرئيسة ٠ ولقد كانت تجاوزات المعبد وبتطرف فى امور المدينة دافعا رئيسا الى تحديد الملك اوركاجينا لصلاحياته العديدة ، ولقد اعلن هذا الملك بان رجال الدين والتابعين لهم من المسؤولين قد استغلوا مناصبهم ونهبوا قوت الشعب ، واضافة الى هذا الاعلانفقد نجح اوركاجينا فىفرضرقابة صارمة علىأصحاب السفن والقوارب وصيادى الاسماك والمزارعين والرعاة واجبرهم على دفع ضرائب من الفضة ٠٠

وكان رجال الدين قبل عهد الملك اوركاجينا هم الذين يحصلون على عوائد الحاصلات الزراعية ويملكون الثروات وكانت لهم حقوق صارمة فى مناسبات الدفن وحالات الطلاق ، وبعكس ذلك كانوا متحالفين مع المتنفذين من الاغنياء ومتساهلين معهم ، ويأخذون جانبهم فى تنفيذ

---

(١٨) يقدر مجموع السكان فى مدينة لكش بحوالى ٣٦٠٠٠ نسمة ويرد هذا العدد فى نص يرجع الى عهد الملك اوركاجينا : انظر :
Falkenstein, A. La Cité-temple Sumérienne.

وواقع الحال ان هذا الرقم يمثل اعداد المشتغلين فى خدمة المعابد فى مدينة لكش ، واضافة الى ذلك فاننا نعلم سابقا عن الاراضى التى كانت ترجع فى هذه المدينة الى الملك والاراضى الخاصة بالافراد وكان فيها اعداد كبيرة من العمال وهكذا فان تقدير النص من عهد اوركاجينا هو رمز لكل ، انظر :
CHM. 1/4 (1954) 790-792.

العقود الجائرة المفروضة من قبل الاغنياء على الحقراء وذلك فى حالة رفض الاخرين بسبب عدم تمكنهم من دفع ديونهم . ولقد كان تسنم المصلح اوركاجينا للعرش فى حدود ٢٤٠٠ ق.م عاملا من عوامل الاصلاح لصالح الطبقات الفقيرة فى هذه الفترة .

القصر :

قطب المجتمع الآخر الرئيسى فى الدولة الى جانب المعبد كان القصر الملكى ، وفى القصر كان رئيس ادارة الدورة ، والعاهل الحقيقى كان الاله ، وبهذا فمنصب الملك يكون بمثابة وكيل الاله على الارض وصاحب اللقب ENSI وهو رئيس المدينة اصبح يتمتع حسب رأى Falkestein بنفس الامتيازات التى يتمتع بها صاحب لقب "EN" وهو السيد المستخدم قديما(١٩) . اما لقب الملك LUGAL فقد كان على حامله ان يتمتع بسلطة خاصة للسيطرة والقيادة بصورة اوسع من حملة الالقاب الاخرى . وكان يرجع الى مثل هؤلاء الملوك فى حالة النزاع بين المدن المتخاصمة . ونتيجة هذا الموقف من قبل الملك فقد اصبحت لديه القوة المعنوية كذلك للسيطرة على اصحاب لقب ال ENSI المحليين . وهكذا فقد ظهر نوع من التردد فى حمل هذا اللقب . اما الملك اوركاجينا فانه استخدم اللقبين معا وهو ثم حمل لقب « ملك كيش » واصبح هذا اللقب الاخير يعنى وبشكل تقليدى : ملك كل المدن السومرية ، والواقع انهم يريدون كل المناطق التابعة للمدينة الكبيرة كيش .

وكان الملك بالنسبة لسكان المدينة فى هذه الفترة هو ايضا الكاهن والحاكم الاول ، وكان عليه ان يسهر على مصالح المعابد ومصروفاتها ، وانيطت هذه الواجبات الاخيرة برجال الدين فى المعابد وللملك الرأى الاول على اعتبار انه نائب عن الاله .

ولقد صور الملك على المسلات المنحونة يحمل فوق رأسه ، مثل العمال الاخرين ، سلة تحتوى على حجر الاساس للبناء ، وكان عليه كذلك ان يواكب الاعمال الخاصة بحفر القنوات التى تعتبر مصدر تطوير حياة البلد ، وعليه ايضا حماية بلده ضد الاعداء وذلك بتشييد القلاع : عليه ان يرأس جيشه اثناء حروبه ضد الاعداء ومثل هذا الواجب كان يساهم كثيرا فى تقوية منصب الملك ومفهوم الملوكية ، وتجاه ذلك كانت تبدو واضحة نوعا من المنافسة بين القواد المحليين وكان تطور هذه المنافسة ذا أثر على تنظيم الادارة من قبل البلاد الملكى .

ونفهم من الكتابات المسمارية من شروپاك بان البلاط وهو بيت الملك ، كان منظما بصورة كان يضم من جملة مجموعاته متخصصين من الحرفيين وتنظيم علاقاتهم وعملهم داخل القصر كان يوضح بانهم ينتمون الى الوحدات العسكرية ، ويتراوح هؤلاء فى القصر بين ٦ـ٧٠٠ شخص

وتذكر الكتابات المسمارية من جهة ثانية عن هجوم حوالى ٦٠٠ جندى عيلامى على اراضى لكش خلال حكم الملك انتارزى Entarzi او اى اناتم الثانى وذلك فى ٢٤٠٠ ق.م . ويذكر النص الغريب(٢٠) قوائم باعداد الجنود الذين كلفوا بالخدمة العسكرية من عدة مدن سومرية ، واعداد هؤلاء غير منطقية ومبالغ فى قلتها حيث تذكر : ١٨٢ جنديا من الوركاء و ١٩٢ من مدينة اداب و٩٤ من مدينة نفر (نيبور) و ٦٠ من لكش و ٥٦ شروپاك و٨٦ جنديا من مدينة اوماو مجموع هؤلاء الجنود ال ٦٤٠ كانوا نواة الجيش السومرى ويضاف اليهم فرق من الفلاحين المكلفين بالجيش النظامي .

ويذكر ملك لكش فى مسلة العقبان التى صنعت لتخليد انتصار اى اناتم على مدينة اوما ، بان خسارة الاعداء كانت تقدر ب (٣٦٠٠) فرد وكان قد عبر عن هذا الرقم بالنظام الستينى وذلك باستخدام (٦٠ × ٦٠) ويوضح هذا طابع حب المبالغة المعروف بشكل تقليدى فى الكتابات المسمارية من هذا النوع .

وتبدو من جهة ثانية اشكال الجنود على المسلة ويظهر كل واحد منهم لابسا خوذة ويبدون متقاربين الواحد بالاخر تحميهم دروعهم الكبيرة ، ويبدون ايضا على شكل خط افقى وهم مدججون برماح وتبدو عرباتهم الحربية ذات الاربع عجلات التى تجرها اربعة حمر وحشية ويلاحظ ان صندوق العربة مزود بخزان فيه ما يحتاجه المحاربون من الحراب ، وينتصب الجنود فى صندوق العربة وخلف سائقها المدجج بفأس . ومثل هذه العربان نجدها على نصب اور Etendard والتى كانت تستخدم لمطاردة الاعداء المهزومين .

٣ ـ الاحداث السياسية : منافسة مدينة كيش لمدينة اوما :

توضح الكتابات المسمارية من مدينة لكش تطور هذه المنافسة من جانب واحد وهذه الكتابات على حالتها هذه تكمل معلوماتنا عن كتابات المدن السومرية الاخرى يضاف اليها الكتابات المسمارية الخاصة بذكر قوائم الملوك .

وكانت مشكلة حكام لكش التصدى لطموح سكان مدينة اوما المجاورين لهم والسيطرة على الحقول الزراعية الفاصلة لحدود المدينتين ، وكان مسيلم ملك كيش حكما فى النزاع القائم بينهما وكان قد اصدر قرارا اعتبر فى صالح مدينة لكش . والمعروف ان المسؤول الاول فى ادارة السلطة فى كيش كان معروفا بكونه حكما بين المدن خلال نزاعاتها اكثر من كونه ملكا ، وكان من نتيجة ذلك عدم ذكره فى القوائم الخاصة بالملوك الذين حكموا كيش ، ونعرف فيما بعد بان السلطة العليا كانت

---

(١٩) Falkenstein. ibid. p. 795; T. Jacobsen. Early Polit...p. 123.

ويرى جاكوبيس فى لقب ال ensi انه يتمتع بالسلطة كرئيس ادارى للاراضى الصالحة للزراعة .

تمارس على المدينة من مدينة اخرى هي اور وكان ذلك تحت حكم اينيبدا ، وميزانيبدا ، واضحت كيش فى هذه الفترة من المدن الاعتيادية التي لا تتمتع بشهرة مهمة ، وخلال فترة مسيلم نعرف عن انحيكال ولوكال – شاك انكور Lugal-Shag-engur بانهما كانا يحملان لقب ensi ولقد خلف حمل هذا اللقب بعدهما اورنانشة الذى لايعتبر من طبقة الامراء ولقد اهتم فى كتاباته بتدوين الاعمال التي كان مشرفا عليها من تشييد المعابد وحفر القنوات .

يتجدد الصراع بين المدينتين لكش واوما خلال تسنم الحكم اكوركال بن اورنانشة . ويذكر ان الاخير مثل فى احدى المعارك بين المدينتين . ولقد استتب الامن من جديد تحت حكم ابن اكوركال وهو اى اناتم الذى جعل من مدينة لكش قوية وذات سيطرة لاتقان .

عصر لكش الذهبى :

بعد انتصار اى اناتم على جيش اوما وهرب او مقتل اوش ، ush ، الذى كان يحمل لقب ersi يترأس حكم المدينة اوما امير جديد هو اينا كَلي : Enakalli الذى يقبل بشروط المنتصر ويتنازل عن الاراضى التى طلبها حاكم لكش كذلك قبل دفع فدية الحرب من الحبوب واعيدت مسلة مسيلم الى مكانها وامر اى اناتم بعمل مسلة الانتصار وهي المسلة المعروفة بمسلة العقبان الشهيرة والمحفوظة فى متحف اللوفر فى باريس ويرجع نعتها بهذه التسمية الى جزء منحوت على احد وجهى المسلة فيه اشكال العقبان وهى تتصارع على جثث الاعداء .

واجه اى اناتم بعد هذا الانتصار هجوم العيلاميين وتمكن من دحرهم وملاحقة فلولهم حتى حدود منطقتهم . واستطاع فوق ذلك ان ينتصر على احد امراء مدينة اكتشاك : Akshak ، الذى تسلم ملوكية كيش من قبل الالهة اى نانا : Inanna ، ولقد تمكن هذا الامير بحملاته العسكرية المنتصرة على مدن عديدة الوصول الى مدينة مارى (تل الحريرى) ووصل الى منطقة سوبار : Subar وهى حدود منطقة الاشوريين فيما بعد . وكان نجاح اى اناتم فى حملته وانتصاره على جيوش كيش هذا سببا فى شهرته وشيوع سطوته ولقد تأيدت ملوكية اى اناتم فيما بعد فى قوائم الملوك من مدينتى كيش واكشاك نفسها .

ويفاجى ابن اكناكالي اورلما حاكم مدينة اوما ، التى لا زالت فى حالة حرب مع مدينة لكش ، الملك اى اناتم الاول الذى خلف عرش لكش بعد اخيه اناتم ويبدو ان اورلما قد تمكن من قتل اى اناتم الاول خلال هجومه على المدينة وبعد موت الاخير ينحسر نفوذ وقوة مدينة لكش من جديد . ويتبوأ عرش لكش ملك جديد هو انتمينا ابن اى اناتم ويعرف عنه مفاخرته باعمال خاله . وفى كان اميرا جديدا بعد اختفاء اورلما ولقد اتبع اسلوب القاهر المنتصر ويستمر فى تحديه للمدن السومرية الاخرى ، ولم يكن انتمينا فى موقع يتمكن فيه من التحكم بسومر مثل ما فعله خاله ، ووجد انه بحاجة الى ان يحتمى ضدما يتحسسه من فال سىء متوقع ولهذا فقد وقع على معاهدة تحالف مع ملك الوركاء وهو لوكال كينيش دودو : Lugal-kinishe-dudu الذى ورث حكم مدينة الوركاء : بعد انشاكوش – انا En-shakush/anna الذى كان فى الاصل اميرا على مدينة اور وتمكن من الاستيلاء على عرش الوركاء وكيش واكشاك . وتنتهى سطوة لكش خلال حكم خلفاء انتمينا وهم اولا ولده ان اناتم الثانى ثم كهنة انتارزى ولوكال اندا ولا يعرف عن الاخيرين فيما اذا كانا مغتصبين لعرش المدينة ام انهم كانوا يمثلون فرعا من سلالة اورنانشه . ويستولى اخيرا اوركاجينا على العرش بعد انقلاب ناجح ويتوصل الى تهديم العادات البالية التى تغاضى عنها اسلافه الذين حكموا مدينة لكش .

اوركاجينا :-

لا يمكن ان نحكم بصورة قاطعة بكيفية وصول الملك الجديد هذا الى عرش لكش ذلك لانه عندما الغى امتيازات طبقة الكهنة التي اغتصبوها عنوة من الشعب احتفظ لنفسه بحقوق المغتصب وجعل هذه الامتيازات صوريا بيد السلطة. فالاراضى التى كانت تابعة للمعابد والتى كانت كذلك حكرا بيد الملك والملكة والامراء تمكن اوركاجينا من اعادتها الى رجال السلطة الدينية الجدد . وتمكن كذلك من طرد مراقبى بيت المال الذين عرفوا بسوء السمعة بين الناس ولقد تمكن اوركاجينا كذلك من اصلاح نظام الحكم بشكل اعتقد البعض انه رجع الى اسلوب الحكم المعروف قديما قبله والمبنى على اساس الملك مرسل من قبل الالهة . وهذا الاعتقاد مبالغ فيه ودليل ذلك ان الكهنة لم يعينوا من قبل السلطة السياسية .

ولقد ساد الشعور بعدالة الملك اوركاجينا وكان هذا كافيا لان يتخذ جملة قرارات تتناقض مع مصالحه المالية . لقد حكم اوركاجينا فترة قصيرة لا تتجاوز الثماني سنوات تمكن بعدها لوكال زاكيزى ، امير اوما من السيطرة على لكش والوركاء واور وكيش ويصل حتى شواطىء البحر المتوسط . وهكذا تتوحد المدن السومرية لاول مرة تحت سيطرة هذا الحاكم الجديد .

الحضارة ، العمارة :

على الرغم من وحدة المدن السومرية التى جاءت متأخرة فان الفترة التى سبقت هذه الوحدة تميزت بطغيان الحضارة ليس فقط فى المدن السومرية بل جاوز اشعاع حضارة هذه المدن ابعد من ذلك ، فقد كان طابع حضارة المدن من منطقة الخابور حتى منطقة الخليج العربى متطورة بانسجام .

وكانت كتل البيوت المرصوصة الواحد بالآخر مفصولة بشوارع ضيقة ذات منعطفات وكانت مساحات هذه البيوت بصورة صغيرة وتنعدم فيها الساحات فى الداخل وهكذا فقد كان الحصول على الضوء بوساطة عمل النوافذ الضيقة.

Jacobsen. ibid. 121.

ويتميز سكان بيوت كل هذه المدن بتبعيتهم للمعبد والقصر.

اما بناء المعابد فلم يكن يجرى وفق مخطط منتظم . ففي موقع تل أسمر مثلا كان مخطط المعبد اول الامر ذا شكل غير منتظم وزواياه مقوسة وتطور تخطيطه بعد ذلك بشكل اصبح فيه مربعا ثم مستطيلا . وسور معبد خفاجي كان بيضويا . ومع الاختلاف الظاهر فى مخططات هذه المعابد بشكل عام فان تخطيط الاقسام الداخلية كانت متشابهة فهناك ممر طويل نسبيا يقود الى ساحة فى نهايتها محراب ويحيط بالساحة مجموعة من الغرف اضافة الى غرفة خاصة مستطيلة يوضع فيها تمثال الاله وهى السيلا ، اما المحراب فيكون امام احدى الجدران القصيرة من المستطيل المكون لشكل المعبد ومداخل المعبد تكون فى الجدار الطويل البعيد عن المحراب .

وقريبا من المعبد يكون بناء الزقورة وعدد طوابق الزقورة وسلالم الصعود اليها والمخطط العام لها لا يخضع لنظام معين واحيانا نلاحظ واجهة المعبد مزينة بقطع من الموزائيك الملونة بعدة الوان ومثل ذلك ما نشاهده فى تل العبيد حيث وجد ان الباب الرئيسي لاحد المعابد مزين بسقيفة من النحاس تمثل شكل صقر مجنح وهو فى حالة سيطرة على زوج من الايائل . ان المادة الاولية المستخدمة فى صناعة النموذج تدل على مستوى اقتصادى مزدهر ويلمس هذا التطور الاقتصادى فى اوضح صوره فى القصور الملكية التى كانت تقرب من شكل القلاع الحربية المخصصة للسكن وتكون مخططاتها عبارة عن ساحة مركزية واسعة وجانب من هذه الساحة عبارة عن قاعة ذات أعمدة واستخدام مثل هذه القاعة ذات الاعمدة نادر كما هو الحال فى قصور مدينة كيش .

الفنـــون التشكيلية :

صناعة المنحوتات وقطع الحفر تمثل مرحلة تردى فى هذه الفترة قياسا بنفس الصناعة من مدينة الوركاء خلال الفترة المسماة بفترة ما قبل المدنية ومع ذلك فتختلف هذه الصناعة كثيرا حسب اماكن انتاجها . فالمنحوتات الكاملة التى وجدت ضمن بقايا معبد اشنونا المربع التخطيط (وجدت مثل تخطيط هذا المعبد فى موقع تل شويرة ، الواقع فى حوض الخابور) تمثل اسلوبا خشنا فى الصناعة ، والنماذج منفذة باشكال اسطوانية والعيون كبيرة مطعمة بالاحجار الملونة ويزين الرأس كتلة من الشعر المستعار وتقارن هذه المنحوتات بمنحوتات مدينة مارى واشور ومسلات والواح مدينة كيش المنقوشة فى النحت البارز وهذه النماذج تعتبر اقل خشونة فى الصناعة والاسلوب وتعتبر منحوتات معبد اشنونا هذه مفيدة من الناحية التاريخية اكثر من فائدتها من الناحية الفنية . انها تعرفنا باشكال ملابس الفترة ونعرف ان أكثرها انتشارا كانت عبارة عن نوع من (التنورة بهدب كبيرة محورة على شكل لسان مدبب والتى سميت فيها بعد ب كوناكس) .

والمنحوتات التى وجدت فى المقبرة الملكية فى اور تتميز بانها دقيقة الصناعة على درجة كبيرة جدا وانها معبرة عن روحية هذه الفترة بالذات ، فرؤوس الثيران المزينة للصناديق الخاصة برنين الصوت والمتصلة بالقيثارات لا تضاهيها أجمل القطع المنحوتة من الوركاء وامامنا كذلك اللوحة السومرية الشهيرة التى تمثل مشهد الحرب والسلم وهى مزينة بقطع من اللازورد وقطع من القواقع وقطع من الحجر الكلسى وقد تعارف الاثاريون على تسميتها بعلامة اور .

ونقوش الاختام على أنواعها من هذه الفترة لم تبلغ مستوى نفس الصناعة الفنية من الوركاء على الرغم من تنوع اشكال الاولى وتوفر الخيال فى موضوعاتها ولقد تطورت اشكال هذه النقوش خلال العصور لتصبح اقرب الى التجريد ومن نماذجها الاشكال الاسطورية والنماذج التي تؤرخ الاحتفالات على أنواعها . لقد كان تطور صناعة التعدين سببا فى تدهور صناعة الفخار هذا على الرغم من استخدام الفنانين فى الفترة الاولى من عصر السلالات لرسوم زخرفية مزينة لنماذجهم الفخارية بالوان سوداء وحمراء الا انهم فى الفترة الثانية من نفس العصر لم يستخدموا فى زينة فخارياتهم الا بعض الحزوز واصبحت صناعة الفخار مقتصرة على الاستعمالات اليومية فقط واهتم الفنانون بحقول صناعة اخرى مثل صناعة الحلى التى استخدموا فيها مواد اولية ثمينة من الذهب والفضة ولم يقتصر استخدام المعادن فى صناعة القطع التزيينية بل تعدى ذلك لاستخدامها فى صناعة الادوات المنزلية وهكذا استخدم النحاس والبرنز فىصناعة بعض الاوانى وصناعة الفؤوس هذا الى جانب استخدام الحجر فى صناعة انواع من القطع المستخدمة فى الحياة اليومية .

الاتجاهـات الفكرية :

مع الصعوبة الواضحة فى تحديد الحركة الفكرية فى هذه الفترة فاننا نملك نصوصا خاصة بالامثال والحكم والدعاءات ذات الطابع الانشادي الذي يغلب عليه اسلوب المديح هذا الى جانب النصوص الخاصة بالامور الحسابية ورسائل الملوك الادارية وغيرها ونصوص خاصة باللغة وفيها صيغ مختصرة ومع ذلك فهي واضحة جدا . وقد دونت فى هذه النصوص الكتابات القديمة وهى من مصادرنا الموضحة لكيفية تركيب الجمل وتدوين الموضوعات(٢١) . يضاف الى ذلك كله مجموعة من النصوص الاسطورية الطابع ومنها الملاحم التى تصف العصور السالفة وتحوى على افكار واساليب كتابية بصيغ قديمة . ومن الضرورى ان نميز اليوم بين عناصر التأليف

(٢١) R,D, Biggs. The Abu-Salabikh Tablets. JCS. 20 (1960)

القديمة عن تلك المضافة ، ونميز كذلك القيم الفكرية الخاصة بفترة الالف الثالث ق ٠ م عن تلك الخاصة بفترة الالف الثانى ق ٠ م والذى يساعدها على هذا التمييز قوائم الالهة الخاصة من مدينة شروپاك ونفر ٠ ولقد كان مجمع الالهة منصوصا عليه قبل هذه الفترة ونعتقد بانهم تعارفوا على نوع من النظام الدينى ٠ وعلى رأس مجمع الآلهة هذا نعرف الثلاثى من الـه السماء آن An وآله الفضاء انليل magna mater التى قدمت بالتسميتين ننخوررساك او نن - ماخ ٠ وبعد هؤلاء يأتى فى الدرجة التالية مجموعة من الالهة التى لا نعرف اصولها الاولى مثل الاله انكى اله وآلهه القمر نانا واله الشمس اوتو وشخصية نسائية اخرى هى اى نانا Inanna والتى امتزجت فى الشخصية المعروفة ننخورساك ٠

ولقد كانت بعض من الآلهة الثانوية محتفظة محليا بمكانة بارزة ومثل ذلك الاله ننكرصو والالهه باوو نانشة فى لكش ٠

لقد استلزم عمل المواكب الدينية واقامة الشعائر العامة تلاوة تراتيل دينية خاصة ، ولقد نتج من ذلك ظهور آدب ذو طابع شعرى ٠ والى جانب ذلك نعرف تطور وتعظيم الموسيقى ٠ ولقد كان اعتناء الملوك فى بلاطاتهم لا يقل عن اعتناء المعابد بالموسيقيين الذين ذكرت اعدادهم الكثير فى القوائم الخاصة بالاسماء من قصر مدينة شروپاك مثلا وكذلك تشير مكتشفات المقابر فى اور عن النماذج المتنوعة من القيثارات ٠

هذا جزء قليل من الذى نعرفه عن طبيعة الحياة الفكرية وتظل جوانب عديدة غير معروفة بعد ، ومن ذلك عدم معر فتنا ما عدا القليل عنطبيعة المجتمع منالنصوص الخاصة بالقوائم الحسابية ومن بعض المنحوتات والاختام بانواعها التى تعرض اعمال بعض العامة من الناس والذى نعرفه بشكل واضح هو حال الطبقة الحاكمة والمحيطين بهذه الطبقة من التى يرغب الملوك فى اظهارها ٠ فيبدو مثلا الملك على رأس مجموعة من الاشخاص لاظهار تقديره واحترامه للالهه ٠ ويظهر ما تحبه الالهة ومن ذلك تشييد المعابد ٠ ومن ناحية ثانية يبدى الملك جديته تجاه الشعب باهتمامه بتطوير الزراعة وتقوية الجيش وتدخله لتثبيت اسس العدالة ٠ ومثل هذه الامانى كانت اقوالا اكثر من ان تكون اهدافا محققة ٠

أكـد ٠٠ السلالة الاكدية :

السومريون والساميون : بعدن ان حكم لوكال زاكيزى الملك السومرى حوالى خمسة وعشرين عاما وبعد انتصارات حربية موفقة عديدة يتمكن سرجون الاكدى من ان يجعل منه احد سجنائه البارزين ، وهكذا تتمكن جماعة سرجون الاكدى السامية والتى تتكلم لغة سامية منفرض سيطرتها على المنطقة التى كانت تابعة للسومريين ، ولم يكن هذا الحدث السياسى المهم فى تاريخ وادى الرافدين نتيجة لصراع عنصرى او نتيجة غزو مفاجىء ٠ والصراع بين المدن السومرية من اجل سيطرة واحدة منها على المدن الاخرى كان واضحا بصورة خاصة بالنسبة لمدينة لكش ولم يكن التنافس بين المدن السومرية اقل حدة منالتناقض الذى ظهر فيما بين المناطق الواقعة الى الشمال من منطقة السومريين والتى كانت مقرات مزدحمة لكثرة المهاجرين من الساميين ، كذلك لم تكن هناك مشكلة مطروحة كنقطة خلاف حاد بين سومر واكد ولا نعرف اى نص من الكتابات المسمارية ما نلمس منه غلبة جماعة من عنصر على اخر من عنصر مختلف ٠ وما نجده فى هذه النصوص ما يقال عنه بانه لغر اكد ٠ وسوء تصرف الملك نراهم سن الملك الرابع فى السلالة الاكدية الحاكمة تجاه مدينة نفر على اساس انها سبب دمار الامبراطورية ، ولقد اريد من هذا القول تثبيت نوع من التضاد بين شعبين وليس بين مجموعتين بشريتين وحيث يراد بالشعب هنا التجمع البشرى المرتبط مع بعضه بتقاليد وعادات وديانة وحضارة ولغة وموقع جغرافى متميز نوعا ما(٢٢) ٠

ومن خلال كل هذا فان الاختلاف بين السومريين والاكديين ظاهرة ولكن هل سبب هذا الاختلاف هو نوع من الصراع السياسى ؟ الجواب على ذلك يكمن فى عدم اشارة جميع وثائقنا الى احتمال وجود اية خصومة عنصرية ، بين الشعبين ، وتلك الوصمة المسماة ب « لعنة اكـد » كانت بسبب خطأ يتعلق بالديانة سببه فرد ترك وراءه اثرا مشؤوما وبالنسبة فهناك تعبير يذكر هذه اللعنة وهى تتضمن ما هو فى غير صالح الاكديين(٢٣) ٠

هجرات الساميين :

مع استمرار تكاثر العناصر السامية فى مجتمع بلاد الرافدين ، فلا يمكن اعتبار ذلك حالة « غـزو » أكدي ، وغزوات البدو معروفة بصورة اكثر من كتابات مدينة مارى وهناك فارق زمانى يقدر بحوالى ستة قرون بين بداية الامبراطورية الاكدية وفترة كتابة نصوص مارى هذه ٠٠ ومجرى الحوادث يؤكد بان علاقة هذه العناصر السامية ظلت على علاقتها المعروفة قبل الفترة المسماة بما قبل الفترة السرجونية وواضح كذلك ان هجرات البدو ظلت مستمرة ٠ وكانت غارات هؤلاء المهاجرين من البدو على السكان المستقرين على شكل « غـزوات » وفـى فترات ضعف الاخيرين ٠ وكانوا فى انتظار مثل هذه الفترات وهم على حدود الصحراء والاراضى المزروعة وكانت مباغتتاتهم للسكان المستقرين قديمة ومنذ فترة طويلة ٠ ولم تعتبر غزوات هؤلاء البدو لمجرد الغزو بكل معنى

(٢٢) Sollberger, E. Aspects du contact sumero-akkadien, Genava, NS. 8(1960) 259,269

(٢٣) A, Falkenstein. Fluch über Akkad, ZA 57 (1965) 49.

الكلمة ، فلقد كانت هناك هجرات كبيرة مثل هجرة الاراميين فى القرن الحادى عشر ق٠م وهى تعتبر نموذجا مثاليا ، والمعروف انه كانت للاراميين هجرة مشابهة قبل هذه الفترة فى حدود ٢٣٠٠ ق٠م ولقد كان لها رد فعل عنيف فى كل مناطق الشرق ٠ فكان من اثارها تدميرهم لحضارة فلسطين ولم يتيسر لهم بعد ذلك الانتفاع من اسوار مدنها الدفاعية واكتفوا باتخاذ انقاض المبانى كمعسكرات مؤقتة كذلك فانهم لم يذكروا اى دليل على صناعتهم للفخار ٠ وكانت قبورهم جماعية ووجد ما يدل على ممارستهم لطقوس خاصة بالدفن كانت تختلف من منطقة الى اخرى وكان مثل هذا الاختلاف فى هذه الطقوس دافعا الى اعتقاد المنقب K.Kenyon بوجود هجرات جديدة جلبت معها تنظيمات قبلية وظلت كل واحدة من الجماعات المهاجرة مخلصة لتقاليدها الاصلية ٠٠٠ وفى الواقع يصعب تتبع سير واستقرار هذه الجماعة المهاجرة بدقة فالبعض منهم استطاع ان يصل حتى الاراضى المصرية ويساهم فى تأجيج الفوضى التي صاحبت فترة احتظار الامبراطورية المصرية القديمة ٠

كذلك تأثرت اوضاع المناطق الحضارية فى سورية بتحركات هؤلاء المهاجرين وظهرت حركة هجرة معاكسة ٠ كذلك استطاع الملك الاكدى شارگالى شارى من صد هجمات الاموريون الذين حاولوا اجتياح اراضى وادى الرافدين ، وتلاحظ فىسورية وفلسطينالآثار التي أحدثتها تحركات هؤلاء المهاجرين خلال التنقيبات الاثارية ٠

والذى نلاحظه كذلك طبيعة تكوين الامبراطورية الاكدية فانها لم تكن مبنية على اساس هجرة مدمرة من هذا النوع وبهذه الصورة ، فقد كانت هناك جماعات عديدة من المهاجرين الساميين فى طريقها الى الاستقرار منذ بدايات عهد السومريين ولقدت يسرت الظروف لهؤلاء كذلك ان يختلطوا بالمجتمع السومرى بصورة طبيعية ٠ وكان منهم من يسمى باسماء سامية حتى نصوص مدينة شروپاك القديمة ونصوص ابو الصلابيخ وبعض الاسماء التى ترد فى نصوص مدينة اور مثل دادا ولولوما وميمة٠٠ كانت لافراد من الساميين والسومريين كذلك(٢٤) ٠ ومن الساميين لابحشهم : Labashum ، الذى استطاع ان يعتلى عرش مدينة الوركاء ٠٠

وبشكل عام كانت المناطق الجنوبية من العراق القديم هىمناطق للسومريين فى اول امرها ، والى الشمال من هذه المناطق اى فى اقسام ديالى ومارى نجد اسماء افراد سومرية وفى الحدود الفاصلة بين هاتين المنطقتين المنطقتين اى فى اقسام مملكة كيش نجد اختلاط الساميين بالسومريين على اوسع مدى ٠

ويتطور نفوذ الساميين ليطغى بسرعة كبيرة ، ولقد توصل اى اناتم الى تحشيد جيش قوى من البدو وخلال حكم الملوك المتأخرين الذين استقلوا في مدينة لكش تظهر وعلى نطاق واسع العديد من الاسماء السامية البازة فى النصوص الاقتصادية الخاصة بالمدينة وكذلك نلاحظ نفس الظاهرة فى نصوص مدينة نفر (نيپور) واداب ، ويتمكن دودو وهو من الساميين ان يمثل منصب كبير الكهنة فى مدينة نكرصو وكذلك الحال بالنسبة لوالد ملك مدينة اوما لوكال زاكيزى المسمى دوبو وتميزت سياسة لوكال زاكيزى هذا خلال كتاباته وميزة تفكيره الواسع الادراك ، بميله الى قطععلاقاته بالتقاليد السومرية القديمة وتبنيه وذكره للمراكز الدينية الكبيرة فى القوائم الخاصة بمجمع الآلهة وبهذا فانه لم يقتصر على تسمية معبد مدينته فقط(٢٥) ٠ ويختلف لوكال زاكيزى بهذه السياسة عن طبيعة تفكير سرجون الاكدى الذى جاء بعد مرحلة حضارية متطورة انهت طبيعة العلاقات على شكل دويلات المدن واستطاع سرجون هذا ان يميز التطور الحاصل فى وادى الرافدين بصبغة لا يمكن محوها ٠

سرجون الاكدى :

يعرف سرجون الاكدى كذلك بسرجون الاول ويمكن اعتباره من اهم الشخصيات المعروفة فى تاريخ وادى الرافدين ٠ ولقد عظم حتى فى الاجيال اللاحقة وجعلت منه النصوص المسمارية البطل المنتصر الذى استطاع ان يؤسس امبراطورية واسعة ولقد استطاع ان يثبت احداثا تاريخية مساهما فى تغيير سير التطور التاريخى ٠ ولقد عملت منه هذه النصوص كذلك بطل الملاحم الاسطورية ، ومن اسلوب تدوين الحوادث التى صاحبت حكمه نفهم بانه اريد به ان يكون صاحب الفضل حتى على المناطق التى وصلها سرجون ليضمها تحت لواء امبراطوريته ، وكانت حوادث عصره مادة اعتبرت اساسية يمكن بوساطتها معرفة حوادث المستقبل ٠

---

(٢٤) R.D. Biggs. JCS. 20 (1966) 77.
Gelb. in : Aspects du Contact ... p. 265.

ويعتبر الاخير ان هذه الاسماء هى من اصل الاسماء القديمة للافراد الذين استقروا قبل غيرهم اى قبل وصول السومريين فى القسم الجنوبى من وادى الرافدين ٠ ويرى
D.O. Edzard. I.J. Gelb. in : Ascpet. p. 248,

بان هذه الاسماء كانت مستعملة بكثرة عند الاشوريين فى بدايات استقرارهم فى القسم الشمالى من العراق ، انظر :

Garelli, p. Les Assyriens en Cappadoce. pais. 1963 p. 128-133.

(٢٥) D.O. Edzand, of I.J. Gelb in Ascpet. P. 248, 250—251, 267.

ولقد جعلت فترة طفولة الملك سرجون اسطورية ومنها الحادثة التى تشابه طفولة موسى · والذى تذكره النصوص ان سرجون ولد من اب مجهول ومن احدى الكاهنات فى قرية صغيرة على ضفة نهر الفرات ولقد تركته امه في سلة في مجرى النهر للتخلص منه · ولكن يد فلاح استطاعت انتشاله ولقد اتقن سرجون العمل فى بستان النخيل على يد هذا الفلاح · وتبدو طفولة سرجون غامضة بهذه الصورة ونجد ايضا بان ارتقاءه للعرش يبدأ مبكرا ، فيذكر بانه كان قد حصل على رعاية الالهة عشتار فى سبيل الدخول الى بلاط ملك كيش الذى كان اور - زابابا ، واصبح سرجون واحدا من السقاة فى قصر الملك وتيسر له ان يثور ضد سيده ويؤسس مدينة اكد التى يمكن ان تكون مركزا كبيرا محصننا اصبح فيما بعد مركزا لعاصمته · وبداية من هذه الفترة التى تحدد تحدد بحوالى ٢٣٧٠ ق·م يحاول سرجون مهاجمة الملك الجديد لوكال زاكيزى واستطاع سرجون بعد انتصاره ان يخضع كذلك كل مناطق السومريين لسيطرته اضافة الى منطقة عيلام · ووصل سرجون خلال فتوحاته الى مناطق الفرات العلوية واحتل مدينة مارى واجتاح اقسام سورية الشمالية ووصل مناطق جبال طوروس ، وهناك رواية تذكر بانه استطاع الوصول الى قلب الاناطول واذا صحت هذه الرواية المتميزة بسردها الاسطورى الطابع والتى تذكر بان « ملك القتال » يسير باتجاه Burushhanda ، الواقعة الى الجنوب الغربى من قيصرية وذلك لنجدة التجار من العراقيين الذين نجحوا فى ايجاد مقرات خاصة بهم فى هذه المناطق ·

وفى الواقع فان امبراطورية سرجون الاكدى لم تضم تحت سيطرتها مناطق متباعدة مثل المناطق المذكورة آنفا · ونفوذه المتوسع فى القسم الوسطى من منطقة وادى الرافدين كان يحمل معه زيادة فى التوسع السكاني وتيسر للقوى البشرية الجديدة أن تنتشر فى مناطق متباعدة ولكن بشكل وقتى وكان من اللازم ان تنكمش هذه الدفعات المتباعدة على نفسها فيما بعد ·

وفى الفترة التى نشطت فيها الجماعات السامية ذات التقاليد البدوية فى وادى الرافدين استطاعت ان تستولى على السلطة السياسية · ولم يكن هدفها السيطرة على المدن السومرية فحسب بل ان المملكة الجديدة اصبحت تسمى بملكة سومر واكد وظلت فى الواقع العملى بهذه الصورة المتحدة فى العصور اللاحقة · اما الاصطلاح « اكد » فهو فى الحقيقة لا يزال غامضا · فلا نعرف حتى الآن موقع عاصمة الاكديين على الرغم من امكانية التكهن بكونها تقع فى المناطق القريبة من كيش ومن الممكن ان تكون مملكة الاكديين فى فترة حكم الملك سرجون مكونة من مجموعة مناطق تتحدد بين منطقة اشنونا وبابل· والى الشمال من هذه المنطقة لا توجد أية حدود معينة ، علما بان توسع المملكة كان يعتمد بالدرجة الاولى على امكانية السيطرة الادارية · ونعتمد على الكتابات الرسمية فى معرفتنا عن طبيعة السلطة المركزية التى كانت تمارس سيطرتها فى مناطق تتحدد بين منطقة الخابور وحتى منطقة نوزى فى القسم الشرقى من دجلة ، وفى الجنوب كانت نفس السلطة على مناطق ديالى ومناطق السومريين القديمة وعيلام · ولاول مرة فى تاريخ العراق القديم تتوصل حكومة الى ربط مناطق الشرق بالغرب وبشكل مباشر · وكان مثل هذا الحدث مثيرا حتى للمعاصرين لهذه الفترة فكانت بالنسبة اليهم علاقات جديدة ساهمت فى اكتشافات اكثر من عالم جديد · ولا ننسى ما سببه اختلاف شعوب هذه الامبراطورية الجديدة من صعوبة فى السيطرة والادارة · وكان من اللازم اللجوء الى اللين والحكمة فى حل المشاكل الناجمة · وتذكر النصوص من الفترة اللاحقة لحكم سرجون بانه كان المبادر لعمل ما لزم من الاصلاحات الادارية ، فلقد نجح فى ربط المناطق تحت سيطرته بالسلطة الممثلة بالحكومة الاكدية بشكل مباشرة · وبعض الاقاليم مثل سومر وعيلام كانت ادارتها بشكل خاص وذلك لتلافى الحساسية المتوقعة فيها · واصبح الـ ensi حكاما ذوى مسؤولية امام السلطة المركزية بعد ان ظلوا يحتفضون بنفوذ فى مناطقهم فى دويلات المدن · واستبدلت مناصب الافراد بموظفين من الارستقراطيين وتوصل هؤلاء الاخريين الى الحصول على منافع ذاتية سببت بالنتيجة رد فعل لم تتمكن السلطة من تفاديه ·· وكان يكفى تنامى شعور الافراد ومطالبتهم بالتمييز القومى وظهرت كراهية عنصرية واضحة · وكانت الوثائق من هذه الفترة تتوقع ثورة عامة وبالفعل حدث ما هو متوقع فى اواخر فترة حكم سرجون وكان الاخير فى عاصمته وكان زعيم المتحالفين ضده فى داخل نفس العاصمة كذلك ، تذكر النصوص بأن الامبراطورية الاكدية على الرغم من سعة رقعتها كانت عرضة سهلة جدا للانقضاض عليها ···

خلفاء سرجون :

خلف سرجون ولدين هما ريموش ومانيشتوزو ولا نعرف طريقة ولاية هذين العاهلين اللذين اعتليا عرش اكد ومن خلال النصوص الخاصة بالقوائم الملكية نفهم بان ريموش وهو الاصغر سنا اعتلى العرش قبل اخيه · ولا تعرف الحوادث التاريخية خلال حكمهما ونعرف انهما جابها العديد من الثورات منذ صعودهما العرش ويبدو ان نهايتيهما كانت متشابهة حيث يعتقد بانهما قتلا ·

وكانت ثورة سومر وعيلام هى بداية نهاية هذين العاهلين وكانت مدينة اور التى حملت اول راية للثورة وبعدها المدينتان العدوتان اللتان تحالفتا ضد العدو المشترك وهما لكش واوما ، وتبعت ثورة هذه المدن ثورات فى مدن اخرى منها اداب وزابالام ، اما ثورة عيلام فقد هاجمها مانيشتوزو ودخل منطقتهم ومن غير المستبعد انه اصطدم بملك وادى الهندوس ايضا · ويزداد الوضع

نحو الاسوء تحت حكم ابن مانيشتوزو وهو ترام سن . وكان على هذا الملك الجديد ان يواجه حلفا صلدا يضم حوالى عشرين ملكاهم حكام المدن التى تمتد اسيا الصغرى وحتى الخليج العربى .

وتوضح النصوص التى اصبحت ذات طابع نصف اسطورى ان كفة الانتصار على الملك كانت متساوية مع الدمار الحاصل . فمن الصعب تحديد اعداد الحملات العسكرية الواسعة والصارمة التى قادها هذا الملك منتصرا على سوريا فى منطقة حلب وانتصاره على سواحل البحر المتوسط الشرقية وتدمر وبعض مناطق اسيا الصغرى ولقد اكتشفت بالفعل مسلات تخلد انتصاراته منها المسلة التى وجدت بالقرب من ديار بكر واخرى فى منطقة تقع الى الجنوب من السليمانية . وتؤكد هذه وصول عساكر نرام سن الى هذه المناطق اضافة الى كتابات هذا الملك عن حملاته هذه .

وبالنسبة لمدينة سوسة فقد عمل نرامسن على جعلها واحدة من عواصمه الاقليمية ونصب فيها نصبا تذكاريا عديدة ونجح فى ربطها بدائرة الخطوط التجارية فى وادى الرافدين الجنوبى ، وبالنتيجة فقد اثرت الحضارة الاكدية بصورة عميقة جدا بحضارة هذه المدينة ودونت حتى النصوص الرسمية فى هذه الفترة باللغة الاكدية . وفى منطقة جبال زاكروس الواقعة الى الشمال من سوسة نشاهد ايضا تأثير الاكديين واضحا حيث استخدم الملك آنوبا نينى ، ملك اللولبيين(٣٦) اللغة الاكدية فى كتابة نص من النصوص .

وبالاخير تبدو نهاية الملك نرامسن غامضة كذلك ونعرف ان اللوبيين لم يستسلموا كليا لهذا الملك الاكدى ولم يفعل نفس الشى الكوثيون كذلك وتمكن الاخيرون من اسقاط الامبراطورية الاكدية نفسها . وتذكر رواية لاحقة بهذه الفترة نزول الكوتيين مرتين من مناطقهم الجبلية وكانت أول مرة عندما انطلقوا من جبال طوروس ودمروا بهجومهم هذا كل ما يعيق تقدمهم فى سبيل الوصول حتى الخليج العربى . ولقد حاول نرامسن صد هذا الهجوم فى بداية حكمه وتمكن من اعادة تقويم مملكته ولكنه فيما بعد فقد السيطرة عليهم فى المرة التالية . وكان ضعفه امامهم فى هذه المرة سببا من اسباب تردى سمعته ومن ثم شهرته كملك . ونسب اليه فيما بعد انه دنس معبد نفر عندما سيطر عليه فى ظروف غامضة ، ونسب اليه كذلك انه من نوع الملوك الذى يصاحب حكمهم الفأل السىء والنحس وكانت النتيجة ان جعلوا منه صورة معاكسة لشخصية جده سرجون . ومن الصعب ان نحدد ونقدر الاسباب التى دفعت الى ان تكون الكتابات عن هذا الملك فيما بعد عنيفة ضده وبالحكم عليه بهذه الصورة القاسية .

وعلى كل حال كانت محاولات الحفاظ على السلالة الاكدية الحاكمة نوعا من الهدنة وفاصلا بين الحوادث . فحملات نرامسن خلال ٣٧ عاما على كل مناطق الهلال الخصيب تقريبا كانت سببا فى عدم انحدار الامبراطورية الاكدية نحو الضعف فلم تستطع الامبراطورية تيسير حياة ولو ضرورية ولا حتى صيغة حياة من صيغ الكيان الجديد .

وكان حكم شار ـ كالى شارى ، ابن نرامسن ، عبارة زخم لبث الروح فى حياة الامبراطورية فقد حاول ان يستوعب ضغط المحيطين به بالدرجة الاولى ولكنه بهذه السياسة شدد من حلقة الحصار على حكمه والنتيجة كانت اولا ثورةعيلام بقيادة حاكمها المسمى كوتيك ـ آن ـ شوشيناك الذى كان يتمتع باستقلال خاص ، وكانت مهمته قيادة الحملات العسكرية ضد الاقاليم التى كانت تابعة اسميا للامبراطورية الاكدية خلال حكم نرامسن ولقد كانت غنائم شوشيناك هذا معروفة فى مدينة سوسة فقد شيد عدة نصب تذكارية تخليدا لانتصاره وكذلك تذكر مآثره النصوص المكتوبة باللغة الاكدية والعيلامية كذلك .

ومن الناحية الفنية فتعتبر تماثيل فترة حكم شوشيناك متأثرة باساليب النحت الاكدى على الرغم من وجود على ما يدل عن ملامح محلية ويتوضح ذلك بصورة خاصة فى النموذج الممثل للألهة نارونته .

بعد موت ترامسن نعرف بأن شوشيناك كان قد هجم على وادى الرافدين وعسكر بقواته امام مدينة اكشاك وعلى الحدود المباشرة الاكدية وكانت نتيجة هذه الحملة انه اصبح ملكا لآوان Awan بعد رجوعه . وكان على شار ـ كالى شارى ان يصمد امام تهديدات العيلاميين ويصد هجمات البدو من الاموريين ولقد انتصر على الاخيرين فى Basar واستطاع ان يوقف تدفقهم باتجاه وادى الرافدين عند جبل بشري . وكان عليه اضافة الى هاتين الجبهتين ان يتجه نحو جبال زاكروس فيصد هجوم الكوثيين على حدود امبراطوريته ولقد تيسر لشار ـ كالى ان ينجح فى حملتين ضدهم وتمكن من اسر ملكهم . وبذلك يعود الهدوء من جديد للاكديين ولو وقتيا .

وبداية من فترة ٢٢٣٠ ق.م تتدفق على وادى الرافدين موجات من قبائل رحل باسلوب دموى عنيف ويشمل هجوم هذه القبائل سلالة اوان فى ايران كذلك.

اعمال السلالة الاكدية :

توحيد السلطة :

لقد كانت اعمال السلالة الحاكمة الاكدية كثيرة بشكل لا يمكن تحديدها بدقة ومع عدم توفر المصادر اللازمة من العاصمة الاكدية فهنالك مقابل ذلك الكتابات

(٣٦) شعب جبلى سكن مناطق شهرزور .

الرسمية والكتابات الخاصة بتاريخ الحوادث التى دونت فى الفترة اللاحقة لحكم السلالة الاكدية ومن هذه الوثائق الخاصة بالامور الاقتصادية والادارية والتى تعود للاقاليم التى كانت مجاورة للاكديين • ومن هذه وثائق مناطق نهر الخابور ومناطق ديالى وسومر وعيلام • وكل هذه الوثائق لا تعتبر كافية للاحاطة الدقيقة بسير الملوك وتفاصيل الحوادث الخاصة بالسلالة الاكدية الحاكمة • ومن الاحداث توضحها لنا الرقم الطينية ما يخص موضوع ظهور السلطة الموحدة بوساطة الحكومة التى توصلت الى فرض السياسة الموحدة على الاقاليم التابعة لها مع بقاء بعض المناطق وفى احوال خاصة محتفظة باستقلال فردى • ولم يكن طبيعيا ان تظل المدن بحالة تشتت ادارى سواء كانت تحت سيطرة الملك أو انها فى حالة ثورة ضده • وواحد من الاسلحة ذات الاثر الكبير فى توحيد هذه المدن كان الجيش الذى اصبح جيشا حديثا فى تلك الفترة • وكان هذا الجيش منظما على شكل كتائب تنتظم فى حالة الحرب على شكل صفوف متراصة ومدعمة بدروع ثقيلة • ومن هذه الكتائب كانت فرقة رماة تحمى المشاة من الجنود المدججين بالرماح والفؤوس والجيش فى فترة السلالة الاكدية كان فى الواقع اكبر واكثر عددا وتنظيما • فتذكر الكتابات بان سرجون فى حملته على سورية كان على رأس ٥٤٠٠ رجل ، ويتفاخر ابنه ، الملك ريموش ، بانه استطاع تأسير ٥٧٠٠ جندى من جنود الحلف المكون ضده من المدن السومرية • ويذكر ريموش بأنه إستطاع أن يقضي على ١٧٠٠٠ فرد من العيلاميين وانه جلب ٤٠٠٠ اسير منهم • وتجاه هذه الاعداد من جنود اعداء الاكديين يمكن ان نتكهن بعدد افراد الجيش الاكدى على عهد الملك نرام‌سن ، وتوصل الملك الاكدى هذا تطوير مفهوم الملكية لدى الناس وذلك بتبنيه للقب جديد بدل اللقب السابق « ملك كيش » الذى كان يرتبط ويعنى التحكم من قبل الملك وسيطرته على مدينة معينة • واصبح لقبه الجديد « ملك الجهاب الاربع » وهذا اللقب الجديد يوضح مدى سيطرته على الاقاليم الرئيسية المعروفة فى تلك الفترة • والى جانب هذا اللقب تمادى هذا الملك بان جعل من نفسه الها ايضا •• اننا لا نعرف حتى الان فيما اذا كانت هنالك طقوس خاصة تعمل لهذا الملك ويكون ممكنا ان ادعاءه الجديد كان نوعا من الالحاد لانه لم يتبن هذا اللقب بصورة نهائية وكاملة • والادعاء نفسه يوضح تطورا عميقا لفكرة ومفهوم الملكية •

التطــور الدينــى :

وظهور مثل هذه التطورات فى سير بعض الملوك لا تبدو انها استطاعت ان تؤثر على النظم التقليدية الدينية المتبعة • فمجمع الآلهة السومري مثلا لم يفقد هيبته باستقلال المدن السياسى بل عكس ذلك • اصبح هذا المجمع الالهى مقدسا ومفهوما بصورة اوسع وبشكل ايسر(٢٧) على اساس انه واحد اصيل من عناصر التراث الثقافى على الرغم من حساسية الملوك من الاكديين تجاه هذا المجمع الالهى السومرى •

ثم ان للعديد من الالهة السامية وجد لها مشابهات من الالهة السومرية ووجد لتجسيم هذه الالهة السامية على شكل تماثيل تساهم فى قوة الادراك الحسى تجاه الالهة عند الشعبين من السومريين والسامين •

لقد عظمت الكتابات القديمة من مدينة شروپاك الاله السامى الكبير ايل EL ، وذكرت انه كان يتميز بمكانة بارزة فى مجمع الاله الخاص بالمدينة • ومن الناحية المقابلة فان كتابات الاكديين كانت تعظم الاله انليل الاله السومرى الرئيس ، وتحت حكم السلالة الملكية الاكدية ظهرت على نطاق واسع اهمية الهة عديدة اخرى • وهكذا نفهم بان المفاهيم الدينية نفسها كانت عاملا مهما اخر من عوامل الوحدة السياسية التى تحققت فى وادى الرافدين على عهد الملوك من الاكديين •

التطور الاقتصادى :

تصبح سيطرة المعابد من الناحية الاقتصادية اقل قوة ونفوذا خلال السلالة الاكدية الحاكمة قياسا بالفترة السابقة لها •

ونستوضح من خلال الكتابات المسمارية الخاصة بالمدن السومرية فى القسم الجنوبى من العراق وتلك الخاصة بمناطق ديالى وطازور (نوزى) وعيلام بان ملكيات الاراضى الخاصة اصبحت منتشرة على عهد السلالة الاكدية وعلى نطاق واسع كثيرا • وظهرت من الملكيات ، اضافة الى تلك الخاصة بالمعابد ، ملكيات عائدة للملك وعائلته وكذلك ما هى عائدة لكبار موظفين القصر وايضا ما هى عائدة للافراد من الشعب ، ويبدو واضحا ميل الملوك من الاكديين الى مشاركة الافراد لملكيات مختلفة من الاراضى الى جانب المعابد •

---

(٢٧) من مفاهيم النظام الدينى السومرى انه مبنى على مبدأ الشرك وتعدد الالهه والنظام هذا لم يظهر اى تضاد معين لمبدا التوحيد •

نقد الكتب

ازمة ام تطور في نقد القصة ؟

مؤيد الطلال

يبقى الفن في التحليل الاخير ، بمثابة التعبير عن وعي الانسان وطموحاته واحاسيسه ومن ثم فان العمل الادبي الصحي والانساني هو الذي ينجح ليس في التعبير عن تلك الاحاسيس والاهداف فحسب ، بل وفي ربط تلك الاهداف بالواقع الاجتماعي والانساني الذي يتحرك وينمو من خلاله الانسان ـ الفنان ... من اجل تطوير ذلك الوعي والاحساس وتغيير العلاقة القائمة بين الواقع ووعي الواقع نحو مواقع افضل ، مواقع اكثر انسانية وتقدمية .

وانطلاقا من هذه الموضوعة فنحن لا نستطيع فهم معنى اثارة قضايا مفتعلة حول ازمة القصة وحول ازمة النقد في العراق حتى ليبدو جليا ، وللاسف الشديد ، بان نهاية الازمة في اوربا الغربية خاصة تكون دائما بمثابة بداية مجلجلة في وطننا ، وكاننا لسنا الا مرددين لاصداء واصداء !!

ما الذي نعنيه بوجود ازمة ادبية بشكل عام ، وازمة نقدية بشكل خاص ؟ ! ان معنى الازمة في اي مضمار واي قضية هو ان هذا المضمار ، او هذه القضية ، قد وصلت الى طريق مسدود ، قد وصلت ذروتها ، ومن ثم بدأت تعاني من مخاطر ، مرحلة افولها واحتضارها ، مرحلة تدهورها ... الخ .

ولكننا نتساءل : هل وصل النقد الادبي العربي بشكل عام ، والعراقي بشكل خاص مثل هذه المرحلة ؟ ! ان هذا السؤال يلقي الضوء على مدى زيف إفتعال هذه الازمات المستوردة ، التي قد تكون صحيحة في موطنها الاوربي ، ولكنها غير صحيحة في وطننا لسبب بديهي واحد وهو : ان ادبنا القصصي خاصة ، والنقد القصصي خاصة ، والنقد القصصي على وجه الخصوص لازال يحبو ، لازال ينمو وامامه ليس السنوات الطوال وحسب بل الميادين والموضوعات العديدة التي ينبغي ان يكتشفها ويسلط الاضواء عليها ويطورها . اننا لم نستطع التعبير قصصيا بعد لحد الآن حتى عن تاريخنا السياسي القريب، عن مرحلة الثورة البرجوازية « ١٩٥٨ »وما بعدها ... ام هل يعبر المفتعلون عن التقصير بالازمة ؟ ! ان كان ذلك هو ما يعنون ، فانهم يضيفون عيبا وتقاعسا جديدا لنظرتهم اللاعلمية الضيقة الافق تلك .

صحيح اننا نمر بمرحلة انتقال خصبة وغنية يمكن ان تشحن ذهن وطاقة الفنان الخلاقة والاديب العراقي ، بيد أن هذه المرحلة لمّا تنته بعد ولمّا تنجز اهدافها ، ولذا فان الاديب ، لايدور في فراغ ، ولا يحلق في سماء ، انه ابن هذه الارض وهذه المرحلة التاريخية ومصيره وفنه وابداعه ، كله رهن هذا الشرط الواقعي الانساني .

ليس هناك ازمة ، بل هنا نمو وتطور ، وكتاب شجاع العاني « المرأة في القصة العراقية ـ سلسلة الكتب الحديثة ٤٦ » خطوة جادة في عملية الولادة والنمو والتطور التي يسير فيها الادب العراقي والنقد الادبي ، حيث يمتاز الكتاب المذكور بمنهجه العلمي الموضوعي الدقيق الذي يهتم بالوحدة الفنية ليست كعمل قائم بذاته ، بل باعتبارها تعبيرا وانعكاسا عن الخلفية التاريخية والاجتماعية التي تؤطر الاعمال الفنية وتحتويها في آن واحد ، انطلاقا من رؤيته الجدلية الثورية التي تتمثل بوحدة الواقع والفكر ، وحدة الشكل والمضمون من جهه ، وتبادل تأثير كل منهما على الاخر من جهة ثانية . وهذا جل واعظم ما يمكننا ان نطلبه من فنان ناقد مبدع يستطيع **تسليط الاضواء العلمية الباهرة على العمل الفني باعتباره كلاً موحدا ، وعلى مدى علاقة هذا العمل الفني ليس بشخص الكاتب وحده حسب، بل بالاطار العام الذي يتحرك ضمنه الكاتب والشخصيات الفنية على حد سواء .... اي المجتمع وواقعه الاقتصادي والايدلوجي ، باعتبار ان الاخير هو بمثابة تعبير مكثف للواقع الاول ، على حد تعبير لينين .**

يستهدف السيد شجاع العاني بآراء بعض المفكرين العراقيين حول وضع المراة اللا انساني في المدينة والريف على حد سواء ، ليحدد الخلفية التاريخية التي نما وترعرع ضمن اطارها الادب القصصي في العراق، وليسلط الاضواء على مدى ما حققه هذا اللون الادبي من اهداف اجتماعية وسياسية انذاك . **بيد اننا لانستطيع ان نضع يدنا على علة هذا الواقع الذي تحدث عنه المفكرون** العراقيون . ، **ولا نجد تعليلا وتفسيرا علميا دقيقا الا** في عبارة الدكتورة « **الدليمي » التي ذهبت الى ان المراة** العراقية هي بمثابة الة للانتاج ، الانتاج المادي والبشري في آن واحد ، وهذه الالة قابلة للتلف والتغيير ، ومن ثم البيع والشراء والاضافة من قبل مالكها الشرعي ـ

الزوج !! ويلاحظ السيد شجاع بان القصة العراقية التي تناولت وضع المرأة في الريف والمدينة قد اغفلت ، او كادت ان تغفل ، تناول نظرة المجتمع فى الريف العراقي الى المرأة . بأستثناء القاص « ذو النون ايوب صفحة ١٤ من الكتاب » حيث يعتبر قصة « المسلولة ـ أنور شاؤول ـ ١٩٣٠ » كتجسيد لنظرة المجتمع المديني الى المرأة .

غير ان تركيز اهتمام « انور شاؤول » على العامل الاقتصادي في نظرة المجتمع الى المرأة لا يجد التعليل العلمي ـ الموضوعي لذلك الاهتمام ، حيث ان السيد شجاع العاني يتفق من طرف واحد مع الدكتور « جميل سعيد » في كون ان ذلك الاهتمام يجد سره في يهودية شاؤول . **وهذا غير صحيح على الاطلاق ، حيث ان تجربة الحياة الواقعية ، والنظرة العلمية للاقتصاد الجنسي ، اثبتت بما لايقبل الشك ، او الدحض بان العامل الاقتصادي ـ المادي هو اكبر العوامل واعظمها في تحديد العلاقات الاجتماعية من جهة ، وفى تشكيل الايدلوجية باعتبارها التقديس الذهني والروحي للواقع القائم بما فيه علاقة الرجل بالمرأة ونظرته الاستعلائية الاستعبادية اليها !!**

ثم يتناول العاني قصة جعفر الخليلي التي تتطرق الى موضوع « وأد البنات » ليستنتج من أن الكتاب قد سعوا ، من خلال قصصهم ، الى ادانة النظام الاجتماعي القائم . بيد ان هذه القصص تملك سمات فنية ضعيفة مشتركة « فجميعها تفتقر الى وحدة الزمان والمكان ، وتغلب عليها سمات الرواية المكثفة ـ صفحة ١٨ » . ويُعد قصة « دمى واطفال ـ سافرة جميل حافظ ـ ١٩٥٤ » بمثابة تعبير ناجح عن نموذج جديد للمرأة ، قد انبثق فى القصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية ، وهو نموذج المرأة التي تقف على قدم المساواة مع الرجل وتسهم في العمل الاجتماعي ، وتشارك في الاحداث السياسية ، وتلعب دورا مهما فى حركة التحرر الوطني .. الخ حيث ان بطلة (سافرة جميل) حين ترى ذاتها مجرد دمية يعبث بها الاطفال ـ الكبار فانها تبدأ بالتمرد على واقعها الاجتماعي ذاك ، وترفض الحرية الممنوحة ؛ لان التغيير الذي طرأ على احوال المرأة ، وبنيتها الاجتماعية ـ النفسية ، ليس الا تغييرا ظاهريا وليس تغييرا جوهريا

ويلاحظ الناقد العاني على ان هذا النموذج الجديد للمرأة العراقية يجد تحقيقه العاني في شخصية « سنية » ، بطلة رواية ذو النون ايوب (اليد والارض والماء) ، حيث يبث الروائي مبادئه الاشتراكية العلمية حول ضرورة تحرير المرأة من ربقة العلاقات الاقطاعية العبودية السائدة ، من خلال حوار ابطاله . غير ان الناقد يسجل ايضا ملاحظات انتقادية على الصنعة الفنية التي كتب بها « ذو النون ايوب » قصته قائلا : ـ وما فعله ايوب هو انه قدم لنا الحقيقة بشكل مفاهيم ، وتقارير علمية ، لا بشكل صور فنية ... ونجد عيبا آخر يكمن فى عدم قدرة القاص على التوفيق بين ما هو خاص وما هو عام في شخصية (سنية) « ص ٢٢ » وبذلك يتغافل **السيد شجاع العاني عن الحقبة التاريخية التي كتبت فيها القصة ، وينطلق في تقييمها الفني من خلال رؤية حقبة تاريخية تالية ، متطورة ، سعت الى الغاء المفاهيم السلبية للمرحلة الستالينية حول مفهوم ودور الواقعية الاشتراكية فى الادب والفن . ان ملاحظات الناقد صائبة جدا ، ومفيدة ايضا ، ولكن من خلال الرؤية النقدية الراهنة ، وليس الرؤية السابقة التي جل ما تجهد اليه هو بث الفكر الاشتراكي والمبادىء التقدمية في تربة الواقع الاقطاعي السائد آنذاك .**

وكما اننا لا نستطيع ان نرى الواقع بعين بلزاك او فلوبير ، كما صرح (روب غريية) فاننا لانستطيع ان نكتب باسلوبهم ، ولا أن نطبق مبادئهم النقدية على اعمال فنية حديثة معاصرة ، والعكس ايضا صحيح ! !

ويرصد الناقد اتجاهين للقصة العراقية : الاتجاه الليبرالي الغربي الذي يتمثل فى قصة (عجائب الزمان ـ ١٩٢٨) لآكوب جبرائيل المحامي ، الذي يؤكد القيم والمبادىء الغربية ويسعى الى تطوير الشرق عن طريق الانصهار والذوبان في الغرب المتحضر ... الخ **والاتجاه الثاني الذي يمثله «السيد» في** قصته (جلال خالد ـ ١٩٢٨) **وهو بمثابة خليط متعدد المنابع والروافد . بيد انه يصب في نهر الحياة الاعظم : الرؤية الانسانية الاشتراكية.**

ومن اهتمام الناقد بحياة (السيد) ومنابع ثقافته ، واتجاهاته المتعددة ، وادبه وعلاقة هذا الادب بشخصيته ... الخ نستطيع ان نستشف ان الاستاذ الناقد يقر ايضا ريادة السيد للقصة العراقية . وهكذا يشير الكاتب الى تعميق الاتجاه الواقعي والاشتراكي فى القصة العراقية ، واتجاه ايوب والسيد ، نحو مواقع جديدة على يد (عبد الرزاق الشيخ علي) و « مهدي عيسى الصقر » من خلال تفتح عيونهم على ترجمة الادب الثوري الجديد ، ولا سيما الادب الروسي عامته ، وأدب « مكسيم جوركي » خاصة في روايته الشهيرة « الأم » .

◆ ◆ ◆

ويلاحظ شجاع ان القصة العراقية اقتصرت في مناقشتها لموضوع المرأة قبل الحرب العالمية الثانية على الجانب الاجتماعي من هذا الموضوع ، ويعزو سبب ذلك الى موقفين : الاول يتمثل بموقف المجتمعات الاسلامية السلبي من قضايا الحب والجنس . والموقف الثاني يتعلق بالكاتب نفسه وبمدى تفهمه لمشكلة الجنس من جهة ، وخبرته بالادوات الفنية من جهة ثانية ، ولذا فقد غاب ذلك التفهم الواعي ، وافتقدت القدرة والوسائل التعبيرية ، وبخاصة في مرحلة الزيادة الاولى ، حيث ظلت القصة خاضعة لتأثير المقامة والسيرة الشعبية وحكايات الف ليلة وليلة ... الخ . ولكن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية من الكتاب العراقيين ، شهد تطورات خطيرة ، **كانت من ابرزها تضخم الصراع الذي شهده المجتمع**

العراقي واشتداده بين الاقطاع الذي اصبح عنصر تعويق لتطور المجتمع ، وبين الطبقة البرجوازية الناشئة من جهة ، وميلاد الطبقة العراقية العاملة ، التي تركزت حول الصناعة النفطية من جهة اخرى « صفحة ٣٩ من الكتاب ــ نقلا عن غائب طعمة فرمان ومحمود أمين العالم في « قصص واقعية من العالم العربي » . وقد كان من نتائج ذلك ان برزت الى جانب الاهداف الوطنية اهداف جديدة لدى القاص العراقي ، كما برزت موضوعات جديدة لم تعهدها القصة العراقية من قبل ، وتضاءلت أهمية بعض الموضوعات الاجتماعية التي سبق ان ناقشها الكاتب العراقي في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية . واذا كانت فترة ما بين الحربين قد شهدت محاولات دائبة لكتابة القصة بمعانيها الفنية الصحيحة فأنها شهدت ايضا انبثاق التيار التحليلي في القصة ، الذي اولى الازمات الفردية عناية خاصة « صفحة ٤٠ » .

والموضوعات الجديدة التي تعرضت اليها القصة العراقية في هذه المرحلة : موضوع الحرمان الجنسي وموضوع الحضارة ، واثرها على نظرة الفرد والمجتمع الى الجنس ، وهذا التناول الجديد أولى ازمات الفرد الذاتية اهتماما بارزا دون ان يهدم العلاقة الجدلية بينه وبين المجتمع ، بل قدمه من خلال منظور كلي وعام ، حيث لعب التفاوت الطبقي والقمع السياسي والاجتماعي للحرية الانسانية والجنسية دورا بارزا وكبيرا في تعليل هذا الواقع الموضوعي المؤلم للفرد العراقي !! وبحكم هذا الواقع الموضوعي ايضا ، وبغياب الثقافة الجنسية العلمية الصحيحة ، وخوف القصاص العراقي من الجنس [التابو الثاني في العالم الشرقي] بشكل واقعي وصريح ... الخ فان ذلك التناول قد اقتصر على لونين من الشذوذ الجنسي في القصة العراقية : السحاق وحب النساء للاطفال الصغار . **وقد غابت عن ذهن السيد الناقد النتيجة التي يمكن ان يؤول اليها هذا التناول الضيق للمسالة الخطيرة ، فبدأ واضحا وكان المرأة ، المرأة وحدها هي الكائن الوحيد الذي يعاني من الكبت والقمع الجنسي. ومن ثم فان تحرير المرأة قمين بانتهاء هذا الواقع ، في حين ان واقع الحياة العملية من جهة والنظرية العلمية للاقتصاد الجنسي من جهة ثانية يؤكدان ان المجتمع جميعه يعاني من هذا الكبت ونتائجه المرضية العديدة ، وان هذا الواقع المؤلم يجد جذوره في تربة النظام الاقطاعي الرعوي الأبوي (البطريركي) وتنظيمه السياسي والايدلوجي الاخلاقي وخاصة فيما يتعلق بمسألة العائلة الهرمية والزواج الاحادي من جهة ، وفي تربة النظام البرجوازي الذي يحول الجنس الى مجرد سلعة ، بضاعة معروضة في السوق التجارية لا تنالها الا اليد القادرة ، كجزء من عملية تحويل العلاقات الانسانية الى واقع فيتشي من** جهة ثانية ، حيث يقول السيد شجاع « من الواضح ان شذوذ فاطمة وسعاد جاء نتيجة لانعدام حرية المرأة في اختيار زوجها ، وللنزعة التسلقية عند بعض طبقات المجتمع ص ٤٢ » وهو بذلك كمن يضع العربة امام الحصان، ويفسر السبب بالنتيجة !! بيد ان الاستاذ شجاع العاني يُظهر في دراسته الجدية هذه موهبة فنية ونقدية اصيلة **في االتحليل والمقارنة والاستنباط ، فهو من خلال تحليله** لقصص « شاكر خصباك » ومقارنتها بقصة (يوسف متي ١٩٣٢ ــ صراع) وقصة السيد (ثورة على ابيه) وقصص شيخ علي والصقر وفرمان .... الخ يصل الى نتائج فنية باهرة : حيث وعى وادرك ان ذلك التحول في المضامين لم يرافقه تحول في الاساليب الفنية . وحين يتناول قصة (غائب طعمة فرمان ــ عمي عبرني) يقارن بذكاء نافذ بين الرؤيا الانسانية الساخرة في قصص تشيخوف وبين سخرية « فرمان » التي تؤدي دورا كبيرا يفضي الى رؤية ايدلوجية متفائلة حول قدر الانسان ومصيره البشري، حيث يقول:ــ والسخرية جزء من الشكل عند القاص غائب طعمة فرمان، فهو بوصفه احد كتاب الواقعية الجديدة ، يؤمن بتفائل الانسان وصموده ، وبقدرته على قهر الصعاب التي تواجهه والتغلب عليها ، ومن يقرأ قصة « عمي عبرني » وروايته « النخلة والجيران » يجد روح تشيخوف ماثلة في اثاره ، فقد كان تشيخوف يلجأ الى السخرية ، اما لكي يبرز عنصر المأساة ويقويه ، واما ليصل نقيض ذلك فيخفف من حدة المأساة بابتسامة حكيمة مشرقة ، وهذا ما يحدث في اثار القاص « غائب » ايضا (ص ٤٦) .

ان سخرية تشيخوف لم تهدف الى ابراز وتعمق عنصر المأساة الانسانية فحسب ، بل ولتؤكد على رفضه **للنماذج الانسانية الصغيرة المضحكة التي ترقص في مسرح العرائس الكبيرة (الحياة) ، وعلى تأكيد تفاؤله لعالم افضل حيث قال يوما ان الحياة رائعة وينبغي ان تكون** ولسوف تكون رائعة » . **فشفقة تشيخوف كانت دائما مشوبة بالرفض والاستهجان الواعي لمثل تلك النماذج ، وان تشيخوف ليحلم بالانسان العظيم ، المتطور والمناضل والرافض لقناعات مجتمعة الصغيرة ، وقد جسد** تشيخوف حلمه هذا في قصته العظيمة (الراهب الاسود) ــ راجع المؤلفات الكاملة لاعماله القصصية .

حين ناقش السيد الناقد موضوع « اثر المدينة في تطور مفهوم الجنس والمرأة » اكد على ان من اسباب ودواعي نشوب الصراع بين القديم والحديث في القيم والاخلاق والمفاهيم ، كما انعكس في الادب العراقي ، وهو التقاء وتصادم الماضي الموروث بالحاضر الوافد من اوربا . واذا كان ذلك التصادم باعثا على تطور ايدلوجي وفني ، فأنه بالوقت عينه قد سبب رده ارستقراطية ــ على حد تعبير الناقد ــ جسدها جبرا ابراهيم جبرا في روايته (صراع في ليل طويل ١٩٥٥) .

ــ وحيث يوجه الكاتب نقدا ديالكتيكيا واعيا الى **رؤية الراوي الايدلوجية الضيقة، فانه يستفيد الى حدما**

من مفهوم (أدوين موير) الفني حول الشخصية الروائية *النامية والمسطحة* ، ليصل الى ان الفنان ــ الراوي لم يستطع ان يتحرر من نظرته الضيقة الاحادية الجانب للانسان ، تلك النظرة البرجوازية ــ المثالية التي لا ترى في الانسان الا مكونا دائما وانقطاعا تاما ، وهذه النظرة كما هو معروف تستمد جذورها من نظرية الملكات الارسطية ، والطبيعة الجوهرية الثابتة للانسان (ديكارت ، لايبنتز ، الفكر الديني اللاهوتي الى حدٍ ما والذي يرى في الانسان صورة الاله الكامل الثابت ... الخ) . ومن قوانين الوراثة والغرائز (مندل . ، فرويد ...) .

وقد لاحظ الناقد ان القصة العراقية قد **تناولت ، الى جانب وضع المرأة في المدينة ، موضوعات اخرى كالسأم والجنس** ، والموت والجنس ، كما يتضح **في** قصة (غثيان ــ عبدالملك نوري) وقصة « الغل ــ **مهدي عيسى الصقر** » وقصص سركون بولص . حيث ان رؤية جديدة تنمو وتتطور باتجاه فهم أعمق لقضية الجنس ، وخاصة عند (بولص) الذي يعتبره العاني بمثابة « القاص الوحيد من الشبان الذي يتناول الجنس بشكل واعٍ ص ٦٧ » **ويشترك الاستاذ الناقد مع رؤية بولص الجنسية من أجل تقديم هذه الرؤية ــ التي** تقترب من الرؤية الوجودية للجنس فلنلمس آثار كل من لورنس وباربوس وكامو وكولن ولسن فيها ــ **باعتبارها رؤية حديثة وصحيحة . حيث ان العلاقة الجنسية ، حسب هذا التصور ، هي بمثابة تكريس للتواصل الانساني من جهة ، ووسيلة موتنا وفنائنا من جهة ثانية ، بالرغم من المفارقة الواضحة في هذا التصور حيث يقول السيد** شجاع « فهي اذن لا تتيح لنا التواصل مع الكائن البشري فحسب ، بل وتصلنا بتلك البؤرة الضائعة في اللاوعي ص ٦٨ » .

وهكذا نجد تعليلا ميتافيزتعيا ولا علميا للمرة الثانية من قبل السيد شجاع في تعليله الظواهر طبيعية ثم يشيد الناقد بمواهب (سركون بولص) الفنية ويوضح مدى تأثره بالمدرسة الامريكية [همنغواي خاصة] وبنتائج علم النفس ومدرسته السلوكية خاصة (بافلوف) حيث يقول : ومن هنا كان اعتماد سركون الذي تأثر بالقصة الامريكية على نسيج من الاشارات لكشف شخوصه ، فمن الافعال والحركات الصغيرة والدقيقة ، التي تمتلك في نفس الوقت قدرات إيحائية كبيرة ، يحاول الكاتب ان يصور العالم الداخلي لشخوصه « ذلك ان الفعل في رأي المدرسة السلوكية ليس سوى إستجابة سيكولوجية للمنبه ، والكلمة اذن هي ايضا فعل ، اذ ان اللغة ليست سوى نظام من الاشارات متطور تطورا عاليا (ص ٣٦ نقلا عن كتاب بافلوف ــ تأليف آزراتيان ترجمة محمد الخفيف) .

* * *

يتناول الاستاذ شجاع بالروح العلمية ذاتها موضوع المرأة في حياتها الخاصة ، باعتبار ان هذا الموضوع هو المحور الثاني الذي يرتكز اليه البحث ، فيذهب أيضا الى تحديد دلالات الخلفية التاريخية والأطر الاجتماعية والبنية الايدلوجية والنفسية التي شكلت الاعمال الفنية ، ودارت في فلكها تلك الاعمال . **وهذه من أولى مهام الناقد الثوري الذي تمتاز رؤيته بالعمق والشمولية والفهم الواعي للعلاقة الجدلية بين الخاص والعام ، بين النسبي والمطلق ، وبين كل مظاهر الخارجي ومخابيء الداخلي ايضا . وفي رسالة الى (فرانز مهرنغ) كتب انجلز داحضا المفهوم السائد عن النقد الماركسي واهتمامه بالمحتوى فقط ، واهماله للشكل ولدور المفاهيم الايدلوجية ، حيث يعلل هذه الظاهرة** السلبية قائلا : وسبب هذه الفكرة لديهم هو الفهم اللاديالكتيكي الشائع حول مبدأ العلميّة واعتبار قطبيها منفصلين كل الانفصال ، ومن ثم فأننا ، حسب هذا الفهم ، سنغفل تأثيرهما في بعضهما اغفالا تاما ... وينسى هولاء السادة عن عمد ، انه بقيام عنصر تاريخي وظهوره في العالم بسبب عنصر آخر هو اقتصادي ، فانه يتفاعل ، ويستطيع ان يتفاعل مع البيئة ، ويؤثر حتى على الاسباب التي ادت الى قيامه (المصدر : ــ

MARX and ENGELS —
Selected Correspondence — London 1943 — P. 510

وعلى ضوء هذه الرؤية الديناميكية للعلاقات الجدلية فان الاستاذ الناقد يتفق مع « صبيحة الشيخ داود » في اعتبار ثورة (٣٠ حزيران ١٩٢٠) بداية للنهضة النسائية في العراق ، بما هيأته للمرأة العراقية من يقظة وطموح ولجت عن طريقها سبيل الحياة .... وقد شهد العام التالي للثورة ميلاد اول محاولة لكتابه الرواية في العراق على يد « محمود السيد » وكان الوضع الاجتماعي انذاك مهيأ لهذه الولادة . ثم يستعرض الناقد سجل تاريخ الحركة الثورية السياسية في العراق ودورها في ابراز قضية تحرر المرأة وخلق ادب المرأة وخلق ادب ثوري وقيم اخلاقية جديدة ، معللا اختيار (السيد) للواقع الهندي كمسرح الاحداث روايته بظاهرة « امكانية الهروب من المسؤولية الاجتماعية ، وعدم الاصطدام بعادات مجتمعه وتقاليده ص ٧٩ » .

وحين يتناول الناقد الرواية المذكورة بالنقد والتحليل فانه يتنقل بين ابداعه الذاتي وبين تطبيق مفاهيم اوربية عامة ، صحيحة الى حد ما ، على ادبنا الذي تأثر بدرجات متفاوتة بالادب الاوربي ، والتي تحدث عنها كل من (موير ــ كتل ــ تشارلتن) ليصل الى نتيجة خلاقة تفيد على انه اذا كانت الرومانسية الاوربية هي نتاج عصر الاقطاع وما تميز به هذا العصر من رجعية فكرية وجمود اجتماعي ، فان هذا النوع من الرواية في العراق كان من نتاج الطبقة البرجوازية ، ولهذا فقد كان طبيعيا ان تختلف عن الرواية الرومانسية الاوربية في انها ذات مضمون اجتماعي ، وان لا تمنح الانسان مجرد هروب لا مضمون له الى عالم الحب المجرد والمغامرات ، بل اصبح هذا

العالم الخيالي يشوبه شيء من الواقع ، يحمل القاريء على الغضب والتمرد على جمود المجتمع ورجعيته الفكرية.

ويرصد الناقد ظاهرة انصباب اهتمام القاص العراقي على تصوير الزواج الطبقي فى المجتمع العراقي الذي يهدف الى التسلق الاجتماعي ومن ثم النتائج السيئة التي يمكن ان يؤول اليها مثل هذا الزواج : ١ - إرغام الوالدين اولادهم على الزواج ممن لايحبون (اقصوصة صفقة خاسرة - انور شاؤل - ١٩٣٠) .

٢ - زواج الفتيات الصغيرات من الرجال الطاعنين فى السن (قصة ثورة على ابيه - السيد ١٩٢٩) .

٣ - واذا كان الشذوذ الجنسي هو النتيجة الطبيعية لزواج الفتيات الصغيرات من الرجال الكبار في اقصوصتي محمود السيد وصلاح الدين الناهي ، فان البغاء هو النتيجة التي يتمخض عنها مثل هذا الزواج في اقصوصة (صورة عارية - عبدالرزاق الشيخ علي)

٤ - والى جانب هذه الموضوعات فقد ناقشت القصة العراقية موضوع ازمة الزواج بين الطبات المتعلمة، وقد ظهرت هذه الازمة في مسرحية (الرواية الايقاضية - سليمان فيضي ١٩١٩) والنتيجة التي يمكن ان نستخلصها من مثل هذه القصص هي **(ان جيلا جديدا فى الثلاثينات بدأ يشق طريقه فى الحياة ، وان هذا الجيل يعتنق قيما إجتماعية جديدة غير تلك القيم التي يعتنقها السلف ، وهو لهذا يتمرد ويثور على الزواج الاجتماعي السائد والتقاليد المتبعة فيه** (ص ٨٤). اما فيما يتعلق بالنقد الفني لهذه القصص فان الكاتب يلاحظ بان معظم القصص التي تناولت موضوع الزواج ، وبخاصة في فترة مابين الحربين ، تقترب من المقالة الاجتماعية وتمتلك سمات الرواية المختزلة أو المكثفة ، كما تقتصر الى دلالة الحدث، ووضوح الشخصيات احيانا ، وتخلو من التحليل النفسي للشخوص باستثناء قصتي (الجريمة والعقاب - ذو النون ايوب) وقصة نزار سليم (يانصيب) .

اما فيما يتعلق بموضوع الحب فان الناقد يرصد ميلا متزايدا نحو معالجة هذا الموضوع منذ أوائل العقد الرابع من قبل كتاب شبان لم يقتصروا في تناول هذا الموضوع على فن القصة القصيرة ، بل حاول الكثير منهم معالجة فن الرواية ، **او مايسمى خطأ بالقصة الطويلة حيث ان البناء الفني للقصة او الرواية هو الذي يصنف العمل الأدبي وليس عدد الكلمات او كثرة الاحداث - راجع فورستر ، اركان الرواية - على ان تلك الاعمال كانت** من الرداءة الفنية درجة انها لعبت دورا سلبيا في القصة العراقية بدلا من ان تعمل على تطويرها وذلك لسبب طابعها الرومانسي المغرق فى فجاجته . على ان الباحث يلمس في كتابات البعض الاخر من القصاصين شيئاً من النضج الفني على الرغم من ان هولاء القصاصين لم يفلحوا في ان يبلغوا فن القصة القصيرة فقدموا نماذج وقطعاً ادبية يمكن ان نطلق عليها « الصورة » . وقد برع في كتابة هذا اللون من الصورة القصصية الكاتب عبدالمجيد لطفي (ص ١٠٧) . ثم يستخلص الناقد نتيجة اساسية من هذا الفصل تفيد بان القصة العراقية ما أن بدأت تقترب من مفهوم الواقعية والاجتماعية حتى بدأت موضوعات الحب فيها تنحسر رويدا رويدا لتختفي بعد ذلك نهائيا مفسحة مجال للموضوعات الاجتماعية الجديدة التي كانت من نتائج التطور المادي للمجتمع العراقي ... رغم **ان قدرا ضئيلا من الرومانسية ظل يشوب هذه الواقعية**

ويرصد الكاتب ظاهرة تناول موضوع « البغاء » باعتباره ظاهرة من ظواهر الحرب (غائب طعمة فرمان - النخلة والجيران) او الفساد السياسي وما يتركه من قهر اقتصادي (شاكر خصباك) فى فترة ما بين الحربين باسلوب يغلب عليه الطابع التعليمي .

غير ان الكاتب لا يبخس رواية (النخلة والجيران) حسب مفهومه هذا وحسب ، بل يعجز ايضا فى تبرير ظاهرة البغاء التي تمد جذورها في الاطار العام للنظام ، اطاره المصغر : - الزواج الاحادي وتركيب العائلة الهرمي السلطوي ؟ !

وفى الفصل الاخير من الكتاب الذي يدرس فيه الناقد القصص التي تناولت مشكلة العلاقات غير الشرعية ويلاحظ بان القاص العراقي قد صب اهتمامه بهذا المجال على (مشكلة القتل غسلاً للعار) . وقد ظلت القصة العراقية فى مناقشتها لهذا الموضوع أسيرة الاوضاع الاجتماعية ، وافتقرت الى التحليل النفسي ، واقتربت من الحيز الصحفي والمقالة ، في الوقت الذي ظلت فيه تسترفد الحكايات الشعبية والالف ليلة وخاصة في فترة ما بين الحربين (قصة السيد نكتة العمامة ، مثلا) . ونلاحظ للمرة الثانية بان السيد الناقد يعود فيناقش القصص العراقية ويسفه مفهومها للواقع والواقعية مستعينا بالرؤية الغربية المعاصرة لمفهوم تأويل الواقع كما ورد في اراء كل من « ناتالي ساروت » و « البير كامو » قائلاً : ان الفن يختلف عن الواقع فهو يعيد تشكيله ويتجاوزه (ص ١٣٢) **وبذلك نقترب كل الاقتراب من كل الاقتراب من مفهوم كامو ((الخلق مصححا)) .**

واخيرا اين يمكننا ان نضع كتاب ((المرأة فى القصة العراقية)) ؟ يمكننا ان نقول بكل اطمئنان وثقة انه بالاضافة الى كتابي الاستاذ (عبدالاله أحمد) والدكتور ((علي جواد الطاهر)) يشكل اللبنة الاساسية لبناء نقد قصصي عراقي دليله المنهج العلمي الموضوعي . فنتمنى للسيد الناقد المزيد من النجاح والانتاج ..

"سكر مر" بين "ميرمار" وبين ميكانزم تيار الشعور

فاضل ثامر

((سكر مر)) رواية تجريبية عربية جديدة ، تشعرك من صفحاتها الاولى انك أمام عمل روائي جاد يحاول أن يلتمس طريقه خلال المغامرة التكنيكية التي طرحتها الرواية العالمية المعاصرة . وأنت لاتعبأ كثيراً بعدم معرفتك المسبقة بكاتبها محمود عوض عبد العال ، فالرواية تمتلك ثراءها الخاص الذي يجعلك مشدوداً اليها .

منذ اللمسات الاولى لهذا العمل الادبي تتأكد أنك أمام روائي موهوب يحاول أن يقيم صرح روايته على استخدام ((تيار الشعور)) الذي راح يستهوي عدداً كبيراً من كتابنا المعاصرين، تجري أحداث الرواية - أوقل تداعيات أحداثها في وعي أبطالها خلال فترة زمنية وجيزة فاذا كانت احداث ملحمة جويس المشهورة ((يولسيس)) تجرى خلال فترة يوم واحد أو أقل فأن أحداث ((سكر مر)) تجري خلال ساعة ونصف فقط .

تبدأ الرواية من اللحظة التي يبدأ فيها بطل الرواية ابراهيم زنوبيا - الموظف في شركة الطيران العربية، بارتشاف كوب الشاي الدافيء عندما تدق ساعة المكتب مشيرة الى الثامنة والنصف صباحاً وحيث يرفع ابراهيم زنوبيا الكوب ويسكب محتوياته في جوفه . وخلال هذا الحيز الزمني المحدود تتحرك الاحداث الروائية بشكل أقرب الى الحركة الروائية التقليدية المحددة بزمن تقويمي اعتيادي . اذ خلافاً لمعظم كتابات ممثلي روايات تيار الشعور لانجد ذلك التداخل بين أبعاد الزمن المختلفة: الماضي والحاضر والمستقبل فالحركة منتظمة ، اعتيادية كما أننا لانجد أنفسنا في منطقة لا وعى متخلخل تتبعثر فيها الكلمات والصور ونتشال التداعيات اللفظية والسيكولوجية بما يلائم الحالة السيكولوجية للابطال . ولذا فالقاص غالباً ما يلجأ الى نوع من المنولوج الداخلي والى التسجيل المنطقي لافكار ومشاعر وأوهام البطل . وهذا كما يشير ليون ايدل في ((القصة السيكولوجية)) لايصنع الرواية في منطقة تيار الشعور ، لان هذا التيار يفترض اللامنطقية والتشتت وعدم التركيز بخلاف المنولوج الداخلي الذي هو عبارة عن تفكير منظم موزون ، أو هو تعبير بالكلمات عن ((لغة اللسان)) . وهو أسلوب سبق وأن ظهر في كتابات دستوفسكي وبعض روائيي القرن التاسع عشر (ليون أيدل) .

ويحافظ الروائي في ((سكر مر)) على تقليد مهم من تقاليد هذا النمط التجريبي : وهو تثبيت نقطة ارتكاز واقعية تمثل اللازمه الخارجية التي يعود اليها البطل بين آونة وأخرى . وتتمثل هذه اللازمة في حركة كوب الشاي امام ابراهيم زنوبيا في مكتب شركة الطيران . الا ان المسألة التي تثير الاعتراض هنا كما يشير الدكتورحمدي السكوت في مقدمته للرواية هي محاولة عدم الاكتفاء بالغوص داخل ضمير البطل الرئيسي فقط ، بل محاولة الغوص داخل ضمير الابطال الاخرين من خلال نقطة الارتكاز والوعي ذاتها . ورغم ان كاتب المقدمة قد حاول أن يجد تبريراً لذلك ، الا أن هذا الاعتراض يظلمشروعاً وربما يعود ذلك الى طبيعة اللازمة الحارصة التي استخدمها الروائي في روايته هذه .

فمن المعروف مثلا أن الروائي يستطيع انيستكشف أعماق اكثر من بطل واحد خلال تيار الشعور كما فعلت فرجينيا وولف في روايتها ((الى الفنار)) الا أن ذلك ينبغي ان يتم عبر تحديد لازمة عامة وشاملة تجعل هذا الانتقال من شخص لآخر مبرراً مقبولا . بينما تتحرك اللازمة في ((سكر مر)) خلالمنطقة ضيقة هي حركة ارتشاف كوب الشاي من قبل ابراهيم زنوبيا بين الثامنة والنصف وحتى العاشرة . وهذه اللازمة تعطي الروائي الحق في الغوص في ضمير بطله الرئيسي أما الانتقال لاستبطان لاوعي الشخصيات الاخرى التي هي في مواقع بعيدة عن منطقة الارتكاز فلا يبدو مبرراً لوجود حاجز زمني ومكاني حاد . ولذا فأن بالامكان . في الكثير من المواقع الاستغناء عن مثل هذه اللازمة ، لانها لاتلعب دوراً حاسماً في تكامل التكنيك الروائي ، اللهم الا في دورها كفاصلة للانتقال من نقطة الى أخرى . وكان بالامكان استبدالها - في المواقع المذكورة - بانتقالات اعتيادية كاستخدام الترقيم والعناوين الفرعية المقطعية ، أو باستخدام النقاط الفاصلة او بالتمييز بين الحروف الطباعية وغيرها من الوسائل التكنيكية المعروفة .

ان ذلك لايعني أنه يجب الاستغناء عن مثل هذه اللازمة هنا ، بل المقصود هو ضرورة استخدام لازمة اكثر اتساعاً وشمولا تكون مركزاً فعلياً لكل الشخصيات الاخرى . ففي احدي قصص فرجينيا وولف مثلا تكون دقات ساعة (بكك بن) هي اللازمة الثابتة ، وهي لازمة تصلح لان تكون مركزاً لتداعيات جميع شخصياتالرواية ضمن مجال تأثيرها المحدد . وفي رواية اخرى تكون اللازمة مراقبة سقوط الاوراد ، أو سقوط المطر ونقره على زجاج النافذة . وقد يكون الحوار أحيانا وبعض كلماته المحفزة - مصدراً لمزيد من التداعيات كما هوالحال مثلا في رواية اسماعيل فهد اسماعيل القصيرة ((الحبل))، أو كما هو الحال في ((الى الفنار)) ذاتها . فعندما يقول المستر رامسي ((كلا ينبغي أن لا نذهب الى الفنار)) يكون هذا القول سبباً لتداعيات عديدة لدى السيدة

رامسى ولدى ولدها جيمس رامسى .

نحن هنا لانريد طبعا ان نضع اشتراطات معتبة لاى تكنيك روائي ، ولسنا بصدد توكيد بناء حديدي صارم للرواية المعاصرة ، الا أننا بصدد البحث عن شرعية استخدام الاساليب التكنيكية التجريبية في الرواية العربية ونحاول تجنيب السقوط في اغراءات التجريب التكنيكي دونما ضرورة ملزمة .

وعموماً فأن صاحب « سكر مر » قد لجأ الى هذه الحيلة التكنيكية لمحاولة تجميع خيوط مصائر أبطاله وتركيزها خلال حركة مصممة بعناية وتخطيط . وهي فى جوهرها عملية كشف لحياة مجموعة من النماذج المنسحقة المهزومة التي تحاول أن تتشبث بوجودها وبوهم السعادة والمستقبل وهي تدرك في قرارة أعماقها بأن الارض تهتز تحت أقدامها . وهي لهذا تبدو لنا – في الجوهر – صورة أخرى لعالم شخصيات نجيب محفوظ في « ميرامار » . فهي رواية شخصيات – بالمفهوم الذى يؤكده أدوين موير في « بناء الرواية » ، بمعنى أنها تهتم برسم الشخصيات الروائية وكشف عواملها حيث يبدو الحدث بالنسبة لها مجرد وسيلة للكشف عن سلوك هذه الشخصيات وأبعادها . وشخصيات « سكر مر » تلتقى في مكان واحد ايضاً يشبه الى حد كبير المكان الذي يلتقى فيه أبطال « ميرامار » .

في رواية نجيب محفوظ يلتقى أبطال الرواية فيمكان ثابت هو بنسيون فيالاسكندرية تديره اليونانية «ميرامار» حيث نروح نتعرف بالتدريج الى أبطال الرواية ، وهم مجموعة من النماذج الاجتماعية والطبقية التي تحس بانسحاقها وهزيمتها ، يحاولون التشبث بوهم اسمه السعادة أو المال أو المستقبل . ويحاول نجيب محفوظ في روايته تلك أن يقدم لنا حركة الاحداث خلال (زوايا نظر) متباينة : فتارة يقدمها لنا خلال عيني (عامر وجدي)، وتارة خلال عيني (حسن علام)، وأخرى خلال عيني (منصور باهي) وهو في ذلك يستخدم تكنيك لارنس دوريل في« الرباعية الاسكندرانية » حيث يحاول دوريل أن يقدم الحدث الواحد خلال منظار شخصياته المختلفة ، وهو ايضا يلتقي مع الكثير من الخصائص التعبيرية لرباعية فتحي غانم « الرجل الذي فقد ظله » .

وفي سكر مر ، يقدم لنا القاص أبطاله خلال مكان واحد أيضاً – وفي الاسكندرية بالذات – وذلك في شقق عماره واحدة حيث نتعرف الى أبطال الرواية الرئيسين . حيث نتعرف الى (ابراهيم زنوبيا) الموظف في شركة الطيران والشاعر الفاشل الذي يسير تدريجياً نحو الجنون ، ويحلم بأن يبايعة العالم أميراً للشعراء . كما نتعرف الى (عصام الترجمان) الطالب الفاشل في كلية العلوم الذي طرده أبوه لسوء سلوكه فأشتغل في التجسس ووقع فريسة للخوف والقلق وأنتهى أمره الى الجنون . ونجد في الراوية أيضاً المسيو (نانا) – اليوناني – وهو مستشرق فاشل ، ترك اليونان وجاء الى الاسكندرية بحثاً عن جثة الاسكندر الاكبر وانتهى به المطاف الى السجن بعد أن سقط عدد من الناس في أحد الآبار التي كان يحفرها بحثاً عن المقبرة . ونتعرف في هذه الرواية الى شخصيات أخرى مثل شخصية العم سلطان – حارس العمارة وابنته محروسة . ونلتقى أيضاً بفتاة أخرى هي « ناهد » التي تشارك عصام الترجمان أعمال التجسس . وبالاضافة الى ذلك فهناك نموذج آخر هو نموذج التلميذة التي يدرسها (ابراهيم زنوبيا) .

ونلاحظ من هذا التوزيع للشخصيات الروائية تماثلها مع شخصيات نجيب محفوظ في ميرامار . « فشخصية (عصام الترجمان) – المغامر والجاسوس واللا أخلاقي » هي صورة أخرى لشخصية (سرحان البحتري) الشاب المغامر الطموح الذي يسلك طريق المغامرة والتهريب لكي يستطيع تسلق السلم الطبقي وينتهى نهاية فاجعة مماثلة لنهاية (عصام الترجمان) . كما أن شخصية « محروسة » هي صورة أخرى لشخصية زهرة « في ميرامار » ويمكن القول أيضاً بأن مستر « نانا اليوناني » يمتلك الكثير من الملامح المماثلة لشخصية العجوز اليونانية (ميرامار) صاحبة البنسيون .

ونلاحظ أيضاً أن أبطال « سكر مر » يشتركون مع أبطال « ميرامار » في أنهم يسيرون نحو نهاية فاجعة واحدة : الهزيمة والخيبة – الجنون – الموت . وهم يسيرون نحو هذه النهاية الفاجعة لانهم لم يستطيعوا التلاؤم مع الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي شرعت الثورة بارسائها بسبب ضرب مصالحهم الاقتصادية والسياسية ، ولذا فهم – بعيداً عن اعادة النظر في مواقعهم بشكل واقعي – ينزلقون الى تسلكات فردية خطرة تقودهم الى الكارثة . وفي الوقت الذي حاول فيه نجيب محفوظ رصد التجربة الواحدة خلال منظار أبطاله المختلفين – على غرار « الرباعية الاسكندرانية » – يلجأ صاحب « سكر مر » الى النظر الى الاحداث خلال لاوعي هؤلاء الابطال وخلال رحلة تيار الشعور التداعيات الداخلية في حركة مكثفة متجنباً في ذلك الكثير من عناصر التكرار الزائدة التى أغرقت « ميرامار » .

وعموماً فأن رواية « سكر مر » تظل ، رغم كل شيء ، محاولة جريئة وطيبة في الرواية العربية ، تحفز في القارىء الرغبة في التأمل والتفكير العميق .

تقارير

العراق

مسرح للممثلين الصغار

حينما يعتلي خشبة المسرح ، الفسيحة ، المبهمة ، ممثلون صغار ، يقدمون الحياة ، لا التمثيل ، فأن ذلك يعني أن هناك تخطيطاً ، واعياً ، وامينا ، يحتضن الطفولة ، الصاعدة ، الخضراء ، ويهيء لها مساحة ، واسعة ، ومليئة بالحيوية ، البريئة ، كي يمارس الطفل، من خلالها ، كل نشاطاته ، وابداعاته ، الصغيرة .

أن التجربة الجديدة ، والمبهجة التي قدمتها مجلة «مجلتي» يوم ٣١-٨-١٩٧٢ على قاعة مصلحة السينما والمسرح ، والتي كان مردودها كبيراً ، ومفرحاً ، تؤكد ان الطفل ، الصغير ، هنا ، محاط بالخضرة الواعية ، وبعيد عن مساحات الفراغ ، العابث ، المتعب .

كان الطفل العراقي ضحية ، غير ملتفت اليها ، للتخطيطات التربوية ، الاجنبية ، الملغومة ، والممثلة في مجلات وافلام ، وتسليات خبيثة مقصودة ، واليوم حين يكون لهذا الطفل مثل هذه المجالات ، الحيوية والمسؤولة فانما يكون له الحق ، المبارك ، في ان يعيش طفولته بعمق ، مبدع ، وصاعد .

لقد تم في تجربة «مجلتي» هذه عرض مسرحيتين «الوردة والفراشة والفرارة الطائرة» . وقد قام بأخراجهما الفنان عزي الوهاب وساعدته فى عمله هذا الآنسة ميعاد القصاب المحررة في المجلة .

تحاول مسرحية «الوردة والفراشة» تعميق ، الحس ، الوطني ، والغضب ، الجارف ، لدى الطفل ضد القوى التي تعتدى ، وتسلب ، وتحتل وتدفعه ايضاً الى موقف ، متماسك ، ضد القوى الاخلاقية الشريرة ، الباطشة ، والخبيثة .

أما المسرحية الثانية «الفرارة الطائرة» فهي تنحو منحىً ، ارشادياً ، واضحاً ، وتتخذ من العناصر اليومية لحياة الطفل ، اطاراً وزمناً ، فهي ترافقه في كل مجالات نشاطه اليومي ، الصغير والبرىء ، في البيت ، في الطريق الى المدينة ، فى الصف الدراسى ، في الساحة الفسيحة ، المكتظة .



ان فكرة جميلة ، وخطيرة كهذه ستكون المجال الحيوي ، الذى تنمو فيه طاقات الطفل ، وامكاناته الموهوبة ، وعليه فأن الشروط الرئيسية ألتى تساعد على ديمومة هذا المجال هي ، كما قال المخرج ، «توفير الكوادر الفنية ، وبمختلف الاختصاصات المسرحية بدءاً من الديكور مروراً بالانارة وأنتهاء بالملابس والاكسسوار وتوفير موسيقيين متفرغين ومدرب واحد أو أكثر للرقص والايقاع ، لان مسرح الطفل يجب أن يكون مليئاً بالرقصات والحركات الايقاعية» .

ان هناك عاملاً مهماً آخر ، هو الذى يضمن لمسرح الطفل ديمومته ، وحيويته . هذا العامل هو ايجاد ، وتوفير النص المسرحي ، الذى يناسب الطفل على المستوى النفسي والذهني ، هذا النص الذى يتحدث بلغة طفولية ، صافية ، وبعيدة عن الزوائد القاتمة .

ولابد والحالة هذه .. ان يتم التعاون الحقيقي ، والنظيف بين الادباء والشعراء العراقيين وبين هذا المسرح ، الجديد .

ان ترك هذه الفكرة عرضة لسطوة المؤلفين غير المختصين ، يعني قبل كل شيء احاطة هذه البادرة ، الصافية بجدار من الافتعال ، والسطو على براءة الطفولة وذهنيتها الرخوة ، التى لا تحتمل اللف ، او اللغة الميتة ، التى لا تثمر ، ولا تنضح بالطراوة ، الموحية .

واضافة الى ذلك ، ولا يقل عن ذلك أهمية ، وجدوى هو ايجاد مسرح الطفل ، بشكل ملموس ، وبناء على دراية تربوية ، ونفسية ، وفنية كافية ، حيث ان المواهب الحقيقية ستنمو ، وتتصاعد ولابد من ان يكون نموها وتصاعدها ، سليمين ، ونقيين ، دائماً .

من اجل امسيات ممتعة وتلقائية :

من الامور السهلة تماماً ان تعقد ندوة ادبية ، ومن السهولة ايضاً ان تجد نفسها حرةً ، في تناول اى موضوع كان ، ادبياً ، او سياسياً ، او اجتماعياً .. لكن هناك صعوبة ، خفية ، وقاتلة ، هذه الصعوبة هي ان يكون لتلك الندوة ، او المناقشة مردودها الفكري ، والنفسي ، وجدواها الداخلية ، الملحة .

ومن تلك الندوات التى كان لها مثل تلك الضرورة، وذلك المردود ، الندوة التى عقدتها جمعية التراث والفنون . لقد كان كل شيء فيها مهذباً ، كما قال الشاعر فوزي كريم فى صفحة افاق من جريدة الجمهورية يوم ٢٦-٨-٩٧٢ «الطاولات موزعة كما يجب ، دون شك . والندل يذهبون ويجيئون دون ان يمسوا خيوط الالفة الواهية التى تربط الحضور ..» .

وعن حديث الاستاذ الشاعر عبدالوهاب البياتي قال فوزي كريم انه كان «حديثاً هاماً ، ومعقولاً عن الحب في القصيدة العراقية عبر الاجيال الثلاثة : الحب في المخيلة والوهم ، والحب الحقيقي الواقعي كما يجب ان يكون .. وربط العرض التأريخي من وهم نازك الملائكة الى حسية حسين مردان ، بالعوامل الاجتماعية والسياسية والطبقية ..» .

اما حديث الشاعر زكي الجابر فقد كان هو الآخر ، كما يقول فوزي » ممتعاً ورائقاً حيث طعمه بالمنتخبات طيلة السهرة» هذا الحديث الذى اضاف عليه الشاعر خليل الخورى «صرخة احتجاج على واقع الانفصام الذى يعيشه لا الانسان العربي فحسب بل المثقف والشاعر العربى ..» .

ويضيف الشاعر فوزي كريم ، «لقد اعجبني الموضوع وكان طليقاً ، شديد الحماس ، ولكن لماذا لم يكن ــ لاهميته ــ من نصيب اتحاد الادباء « البائس » ونحن نعرف ان الحضور هناك أكثر حشداً ، واتساعاً ، وشباباً ، وتوقاً .. الخ » ..

واخيرا لابد لنا ان نتمنى ان تكون هذه الامسية ، حافزاً ، وتحدياً ، لاتحاد الادباء كي يكون اكثر حيوية ، وجدية ، ونحن لا نتهم ولكن نتساءل ــ كما تساءل فوزي ــ لا امام الشعراء الثلاثة ولكن «امام اتحاد الادباء ايضاً ، من اجل امسيات ممتعة وتلقائية» .

شعراء صغار في برنامج اذاعي :

كثيراً ما تكررت عبارة دزموند ستيوارت عن نخيل العراق وشعرائه ، وليس غريباً ابداً ان يكون هذا الوطن المليء بالماءِ ، والنخلِ ، والشمس ، مليئاً بالشعر ايضاً ، ففيه يتحول كل شيء الى نبل ، وفتنةٍ ، وشعر . ان الطبيعة الخارقة شعرية بذاتها ، وبين مدارج هذه الطبيعة يولد الشعر ، والحلم ، وينمو الاطفال شعراء ، او فنانين، كباراً .

في الشهر الماضى كرس الناقد عبدالجبار عباس حلقة من برنامجه الاذاعي «براعم على الطريق» لمجموعة من الشعراء الصغار ، وقدم لقصائدهم بمقدمة واعية ، وجميلة ، هشام العبوسي ، اياد حميد ، فارس عباس ، كريم ابراهيم .

لقد كان هؤلاء الصغار ممتلئين بالنشوة ، والحرق، والطموح ، وكانت قصائدهم الصغيرة تثير في النفس مخابيء بعيدة ، ولاذعة .

ورغم ان هؤلاء الموهوبين الصغار كانوا واقعين تحت تأثيرات عديدة ، لشعراء عديدين ، فان لهم ذكاءً خاصاً ، مبكراً (مع ان عمر اكبرهم لا يتجاوز الثلاثة عشر عاما) واندفاعاً عنيفاً نحو الشعر .

ولقد كان ابرز هؤلاء الصغار المبدعين ، الطفل هشام العبوسى (١١ سنة) والذى يطلق عليه زملاؤه ، ومعلموه ، لقب «رامبو» . ان هذا الطفل يمتلك لغة مشحونة ، وقصائده قريبة الملامح ، والمناخ من اشعار رامبو الفرنسي ومحمد الماغوط ، وقد قال مقدم البرنامج عن قصيدة هشام التالية بأنها ، لو ترجمت ، لكانت زهرة اخرى الى جانب زهور رامبو الاصلي :

الرياح تتكسر فى الدموع المثمرةِ ارواحها ،

والاموات ــ رغم ان المطر ينهمر بصورة مرعبة ــ فتحوا ابواب القبورِ ،

كأجنحة الفراشات المتوحشة ،

كنت انا المنديل المتعفن بالنهار ،

اصرخ ، اصرخ ، اطفو فوق جماجمَ ، اصابعَ ، سراويلٍ ،

لم يكن بجانبي وانا الهث ،

غير كتاب لم المسه بعد ،

ومنضدة مثقلة بالاوراق والمحابر ،

والنهار ينكىء كالطفل ، قرب حذائي المسعور .

اينها الدواوين المبعثرة كالجرذان فوق رفوفي ،

اما من كلمة وحشية ، تتفجر فيّ كالبركان ،

اما من سحابة تخطفني ،

فاظل معلقاً كالجرذ بين مخالبها ،

رامبو .. ايها الشعر الاخضر ، المزهر على وجهي ،
انني عشك الذى تنام فيه .

والاسم الثاني في هذه المجموعة ، والذى ينبيء عن قدرة شعرية طيبة ، هو الطفل كريم ابراهيم (١٢ سنة) . ان هذا الطفل مولع بالشكل حد العشق ، وكثيراً ما يلجأ الى رسم قصائده وتنسيقها على شكل لوحة ، او طريق من النمل المتتابع ، او على شكل دوائر غير مقفلة . وكثيراً ما يلجأ الى وضع الجمل المعترضة ، المفاجئة ، ولا أشك ابداً ان هذه المهارات الطريفة جاءت بتأثير بعض شعرائنا الذين تأثروا اصلاً باللعب الشكلي ، الطريف عند كمنجز ، او جسنبرغ ، ان قصائد كريم ابراهيم تطفح بغزارة من الخيال الجميل ، الشفاف .

جسـدي مخضوضر بالغبش ،
ومصبوغ بصياح الديك القاعد على الاحلام ،

في الفجر السابح بين العين وبين الضباب الخافت .

اما الاسم الثالث الذى خصه عبدالجبار عباس بالحديث فهو فارس عباس (١٣) سنة ، انه يكتب بلغة شديدة التركيز ، والاعتماد على المفارقات الساخرة ، التى تمنح كتابته نوعاً من الحركة الحية :

البحر الغارق في عشقه ،

يتوسد احلامي ،

فلا يسع القلب المتعب ،

الا ان يخلع نعليه ويجلس القرفصاء عند العتبه .

وكان الطفل اياد حميد ، ايضاً ، من الاسماء التى تستطيع ان تثق بها وتنتظر منها الشيء الجيد فى مستقبلها الادبي . ان هذا الطفل يتمتع بحس شعري صافٍ ، لكنه موجع ، وحزين :

عشرين حقيبةً مزقتُ ،
وانا واقفٌ ،
تحت مظلات الدفاتر المدرسية .

ان هذه الاصوات الصغيرة ، الموهوبة ، كانت قد ظهرت ، اول مرةٍ ، في مهرجان خطابي شعري اقامته مدرستهم الابتدائية ، في بعقوبة ، في نيسان الماضي ، وهى الآن تحتاج الى رعاية ، يقظة ، هادئة ، ومتأنية . تبدأ معهم سلم الوعي الادبي من بدايته ، حتى يكون لهذه الاصوات ، ارض متماسكة ، تقف عليها وتتطلع منها ، وحتى يمكنها ان تحقق شيئاً ، قيماً في مستقبلها الادبي الواعد .

ان الذى يقرأ ما يكتبه هؤلاء الصغار يدرك انهم يضمرون شيئاً له قيمته ، ويدرك ايضاً ان مجموعتي «السكوت المتوحش» و «الرياح الاخيرة» اللتين اصدرتهما دار العودة للشاعر الصغير عبدالله الخوري ما هما الا بدايات لا تستحق كل هذا الفرح وكل ذلك التلويح قياساً الى كتابات هؤلاء الصغار .

ان هذه الاصوات الصغيرة ، تشكل دعوة ملحة لمؤسساتنا الثقافية كي تسهم في ايصالها الى المداخل الحقيقية للادب والقراءة ، وبناء الركائز الاولى .

فى العدد القادم

حوار مع الاستاذ محمود امين العالم

رسالة القاهرة

ازمة الصحف الثقافية

من أمير اسكندر

المرحلة التى نجتازها الآن ، تحتـاج الى أسلوب جديد للتفكير فى قضايا الثقافة ومنهج جديد للنظر فى مشاكلنا الثقافية • بل لعلها تحتاج ايضا الى اعادة النظر فى بعض المفاهيم والتصورات النظرية الشائعة فى حياتنا ، والتى استقرت فى وجداننا لا لانها صادقة مع الواقع الحقيقى فى بلادنا او قادرة على التعبير عنه ، وانما لانها تتكرر وتتردد فى احاديثنا وكتاباتنا حتى اكتسبت مع الايام طبيعة العادات الفكرية الخاطئة !

والامر الذى لاشك فيه ان هذه المفاهيم والتطورات تتسبب فى جانب كبير من الاخطاء التى تشوب احكامنـا احيانا ، كما تمثل مصدرا اساسيا من مصادر الالتباس ، الذى يتسلل الى طريقتنا فى معالجة مشاكلنا وتحليلنا لها• ومن ثم ، فنحن نحتاج الى ان نطرح مثل هذه الاسئلة من جديد : كيف نتصور الثقافة فى هذه المرحلة من حياتنا ؟ ماذا نريد جميعا منها ان تفعل ؟ لمن تتوجه ؟ وماذا تقدم لهم ؟ •• وعلى قدر ما نتجنب الاجـابات ذات الطـابع الانشائي ، الحماسي أو الانفعالى ، سنقترب من الحقيقة البسيطة التى لا تحتاج لادراكها الى الاستعارات والكفايات، والتشبيهات الصحيحة أو المضللة !

لن نقول ان الثقافة هى الغذاء الروحى للشعب ، او هى خبز الجماهير اليومى ، او هى نبض الانسان المعاصر، او غير ذلك من التعبيرات العامة • سنقول فى بساطة ، وفى عبارة موجزة ومحددة ، ان الثقافة هى « وعى » الانسان بنفسه وبالعالم الذى يحيط به • والوعى يتكون فى الانسان من الخبرات المنقولة عبر الاجيال المتعاقبة ، والقيم والتقاليد والعادات المتوارثة فى مجتمع من المجتمعات ، كما يتكون من الخبرات المباشرة للانسان فى حياته وعمله ونضالـه اليومي ، كما يتكون كذلك من المعارف المكتسبة فى المدرسة والجامعة أو من القراءة أو مشاهدة المسـرح والسينما والتلفزيون أو سماع الاذاعات المختلفة ، وغيرها من وسائل نقل المعلومات والخبرات •

ما معنى هذا ؟ معناه ان المصادر التى تمد الانسان بالعناصر التى تشكل وعيه ــ أى ثقافته ــ مختلفة ومتنوعة، ومعناه ايضا ان هذه المصادر ليست واحدة ولا متجانسة ، فبعضها قديم يفعل فعله البطىء غير المحسوس احيانا فى نفوسنا ، ويحكم تفكيرنا وتصرفاتنا دون ان ندرى ، وبعضها الآخر حديث او مباشر نواجهه فى الكتاب او نتلقنـه فى المدرسة او الجامعة ، أو نستمده من وسائل الاتصـال الجماهيرية المتباينة •

وفى بلاد تصل فيها نسبة الامية بين الذكور الى حوالى سبعين فى المائة من عدد افراد الشعب ، وتزيد فى الاناث عن ذلك بكثير ، تصبح وسائل الاعلام الجماهيرية ــ كالاذاعة والتليفزيون ــ ، وبعض الوسائل الثقافيـة ــ كالمسرح والسينما ــ هى الوسائل الاهم والاكثر تأثيرا على غالبية السكان • فأى كتاب رائج ، كم يمكن ان تصل نسبة توزيعه ؟ خمسة الاف ، عشرة الاف ، أو حتى عشرين الفا ؟ •• ومع الايمان الكامل بأن حياة الكتاب اطول بكثير من حياة برنامج اذاعى أو تليفزيونى او مسرحية عادية او فيلم من الافلام التى تتكاثر احيانا مثل الطفيليـات ، فان هذه الوسائل الاكثر شيوعا ، اشد تأثيرا ، ــ مع الاسف ــ على القطاعات الاكبر من الجماهير فى ظل الامية المستشرية، وفى ظل ضعف القوة الشرائية حتى بين القطاعات المتعلمة التى لا تتمكن من متابعة كل ما تطرحه المطابع بالعشرات والمئات من الكتب والدوريات •

مسئولية الاجهزة الثقافية الجماهيرية ، مسؤوليـة كبرى • وعلى عاتقها يقع عبء تشكيل ــ أو المساهمة فى تشكيل ــ وعى المواطن وتوجيهه وتحديد مساره • واى خلل أو انحراف فى هذه الاجهزة او فى المضمون الثقافى الذى تقدمه ، يصيب الالاف بل الملايين بشروره وامراضه •

ومنذ عدة شهور تم دمج وزارة الثقافة المصرية مع وزارة الاعلام فى وزارة واحـدة ، واعلن عن اعادة تنظيم للاجهزة الثقافية والاعلامية التابعة لها ، بهدف ــ كما قيل يومها ــ تحقيق انطلاقة ثقافية جديدة ، بعد ان تعرضنا فى السنوات الماضية لموجات عاتية من التقلص والانكماش والانحسار • والمفروض ان هذه التنظيمات تمثل الاطار ــ أو ينبغي ان تكون كذلك ــ الذى تنطلق من خـلاله كل الامكانيات والطاقات المعطلة ، لا لتدعيم المواقع الثقافية التى كسبناها فحسب ، بل لكسب مواقع جديدة اكثر عمقـا وتقدما • والمفروض كذلك ان هذه التنظيمات وضعت لتخطى العقبات السابقة ، وازالة الصـخور التى كانت تعترض

مجرى التدفق الثقافى فى بلادنا •

غير ان التنظيم – كما هو معروف – يخدم السياسة هذه حقيقة ترتفع الى مستوى البديهيات ، فى كل ميادين العمل الوطنى العام ، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية • فاى ميدان من الميادين ليس مقصودا لذاته ، أو ليس هدفا فى حد ذاته ، وانما هو وسيلة تستخدم لتحقيق سياسة معينة وللوصول الى غايات محددة •

فعندما تؤلف جماعة من الناس حزبا سياسيا مثلا ، فهى لا تقصد بالطبع ان تقيم ناديا للمناقشة ، تمارس فيه مواهبها فى الخطابة،ولكنها تقصد الى اقامة منبر جماهيرى، وأداة جماهيرية ، تدافع بها عن مصالحها • وعندما تقرر اى دولة انشاء قطاع عام فى حياتها الاقتصادية ، فهى لا تفعل ذلك كى تنافس اصحاب المصانع من الرأسماليين ، ولكنها ترمى من ذلك الى ازالة الاستغلال ، وزيادة الانتاج لصالح الشعب ، وتحقيق الرفاهية المادية للمواطنين • وهكذا الحال فى كل الميادين • ما من تنظيم يقام لمجرد الرغبة فى اقامته • ما من تنظيم يمثل غاية تتحقق بمجرد اقامته • السياسة التى تكمن وراءه باهدافها المختلفة والمتعددة هى وحدها الغاية التى يسعى اليها الناس • فحتى الاشتراكية نفسها ، لا تمثل هدفا فى ذاتها او غاية لذاتها، وانما هى دائما ابدا وسيلة لتجسيد المجتمع العادل المتطور المثقف الذى يعيش فيه مواطنون احرار •

وينبغى ان يقال بوضوح ان كل ما استحدث من تنظيمات جديدة فى الميدان الثقافى – الاعلامى ، لم يثمر حتىالان ثماره المرجوة • هل هىعقبات الممارسة او التركة المثقلة من الماضى ؟ هل هى التناقضات بين طبيعة السياسة المعلنة ، وطبيعة الاشخاص المنفذين لها ؟ أم هى التناقضات التقليدية فى مجتمعنا بين ما يقال وما يتم صنعه فى الواقع العملى ؟ اسئلة كثيرة تحتاج الى التأمل !

ومع ذلك ، فان الصورة التى يبدو فيها الواقع الثقافى فى مصر ، تتمثل فى مجموعة من الخطوط الاساسية التى لابد وان تعطى – بحكم طبيعتها – انطباعا مقلقاً لكل الذين يحبون وطنهم ، ويؤمنون بامكانياته الكبيرة ويتصورون انه فى الامكان صنع اوضاع افضل مما كانت ، وافضل مما عليه الان •

ولأضرب بعض الامثلة على ذلك ••

كان فى مصر مجموعة من المجلات الشهرية الثقافية ، التى تصدرها وزارة الثقافة مثل : المجلة ، والفكر المعاصر، والمسرح ، والسينما ، والفنون الشعبية ، والكتاب العربى، وغيرها • اغلقت كل هذه المجلات فى يوم واحد ، لانها كانت تخسر ، ولان توزيعها – كما قيل – كان محدودا • واعلن يومها ان تنظيمات جديدة للمجلات سوف تصدر ، وان عددا كبيرا من المجلات الثقافية المتخصصة سوف يحل محلها • ولم يمض وقت طويل حتى صدرت باكورة المجلات « المتخصصة » هذه ، وهى مجلة « الجديد » التى يرأس تحريرها الدكتور رشاد رشدى • ولابد ان يقال بطريقة موضوعية خالصة ، ان هذه المجلة كانت مخيبة للامال التى عقدت عليها ، لا لضعف مستواها الفكرى والفنى فحسب ، بل ولتبنيها نظرة – فى الفكر والفن – احادية الجانب ، واقتصارها على المدافعين عن هذه النظرة وانصارها • بل ولعله يمكن القول ايضا ان افضل ممثلى هذه النظرة الحقيقيين – باستثناء الدكتور رشاد رشدى – لا تضمهم صفحات هذه المجلة ، وانما مجموعة من تلامذة رئيس تحريرها ، والمتحلقين حوله ، والمدعين الانتماء الى مذهبه الفكرى ! • ولقد كان طبيعيا فى اطار هذه العوامل جميعا ان تختنق المجلة بعد مولدها بقليل ، وان تعالج سكرات الموت البطىء ، وهى لم تشب عن الطوق بعد •

ثم اعلن عن اصدار مجلة الشعر ، وصدر العدد الاول منها بالفعل برئاسة الشاعر صلاح عبدالصبور • ثم ما لبث بعد صدور العدد الاول فقط ان اعلن ان الشاعر عزيزاباظة هو الذى سيتولى رئاسة تحريرها بلا سبب مفهوم او معلوم!

ثم اعلن عن الاتجاه الى اصدار مجلة المسرح ، برئاسة الكاتب المسرحى المعروف « نعمان عاشور » • وجرى التحضير للعدد الاول منها ، وكان المفروض ان يصدر فى أول يوليو او اول اغسطس • وتم تكليف الكتاب بالمقالات والدراسات • وتم تجميع هذه المواد • ثم توقف كل شئ فجأة • وصدرت قرارات او تعليمات او توجيهات بتغيير رئيس تحريرها ، واسناد هذه المهمة الى « عبدالفتاح البارودى » الكاتب الصحفى بجريدة الاخبار ، وايضا دون سبب مفهوم او حتى منطق مقبول او معقول !

ثم اعلن عن الاتجاه الى اصدار مجلة القصة ، ونوقش الكاتب القصصى المعروف « يوسف ادريس » فى رئاسة تحريرها • وقبل • ولكن صدرت قرارات او تعليمات او توجيهات اخرى بتغييره ، واسناد هذه المهمة الى «ثروت اباظة » ، مرة اخرى دون سبب مفهوم او معلوم !

والمهم ان هذه المجلات جميعا ، بصرف النظر عن اتجاهات رؤساء تحريرها الجدد ، وطبيعة المسار الذى سوف يقودونها فيه ، والمضمون المعروف مسبقا لما سوف تتضمنه من مقالات او دراسات او اعمال فنية ؛ بصرف النظر عن كل شىء ، لم تصدر بعد !

وغير خاف ان بلدا كمصر يضم هذا العدد الهائل من المثقفين ، ومن المشتغلين بالثقافة ، ومن الكتاب والفنانين، لابد وان يعانى نوعا من الاختناق الثقافى نظرا لتعطيل هذه الرئات الثقافية الطبيعية فى جسده الثقافى ، ودون ان يفيد احد من هذه النتيجة المؤسفة فائدة مباشرة او غير مباشرة، على الاقل كما يبدو فى ظاهر الامور •

وهذا مجرد مثال واحد فى ميدان محدد ، له نظائر واشباه كثيرة فى ميادين اخرى مثل المسرح والسينما •

فالموسم المسرحى الماضى ، كمثال آخر ، كان من اكثر المواسم التى مرت بالمسرح المصرى هبوطا ، سواء فى مستواه الفنى ، أو فى مستوى ايراداته ٠ ولعل احد الاسباب الرئيسية التى ادت الى ذلك هو التعسف الرقابى الذى حجب مسرحيات جديدة هامة كان يمكن ان تكون علامات مضيئة لا فى الموسم الماضى فحسب ، بل فى مسيرة المسرح المصرى نفسها ، مثل مسرحتى «ثأر الله» للشاعر عبدالرحمن الشرقاوى ، و «باب الفتوح» للكاتب المسرحى محمود دياب٠ وغيرهما ٠ مما ترتب عليه ان اغلق المسرح القومى العتيد أبوابه منذ شهر يناير الماضى ، واضطرب برنامج المسارح الاخرى وانزلقت الى عروض تجارية مسفة ، لم تحقق هى الاخرى – لحسن الحظ – ارقاما كبيرة او حتى متوسطة فى شباك التذاكر !

ثم حدث فى الشهرين الاخيرين طوفان من المسرحيات التجارية التى تعرض على مسارح الدولة ، مثل « سكان السطوح » ، و « أربع مواقف مجنونة » ، و « المغفلين » ، و « عيلة الاستاذ ربيع » وغيرها ، فضلا عن ذلك الاستعراض الهائل الذى تكلف انتاجه ما يقرب من ربع مليون جنيه مصرى تحت اشراف المخرج زكى طليمات ، والذى يحمل عنوان « موال من مصر » ٠٠ وهذا الطوفان المسرحى الجديد يحتاج الى وقفة خاصة أرجو ان تتاح لى فى رسالتى القادمة٠

أما السينما ، فالحقيقة الواضحة ، أن انتاج القطاع العام متوقف تماما منذ اكثر من عام ٠ وكل ما صدر فى هذه الفترة عن القطاع العام ، هو « اكمال » لافلام كانت معدة سلفا ، وتم انجازها فى هذه الفترة ٠ والسبب فى ذلك – كما يقال – هو « اعادة التنظيم » ، وتجرى أسباب الخسائر ، ووضع الاسس الجديدة للانتاج العام ٠ وهى امور تجرى دراسات لها منذ عام حتى الآن ، ولم تنته بعد ! ٠ بينما يستشري اخطبوط القطاع الخاص بأفلامه الهابطة ، ومستواه التجارى الرخيص ، وحرصه البالغ على الربح من اى طريق وبأى طريق !

انها مجرد امثلة ، تحاول ان ترسم خطوطا لصورة مقلقة لكل من يحبون بلادهم ، ويحرصون على ان تنطلق طاقاتها الكامنة الكبيرة فى كل الميادين ٠ وهى طاقات لايمكن ان تنطلق مع الاسف بمجرد اعادة التنظيم ، أو تشكيل المؤسسات والهيئات المختلفة ، أو اصدار البيانات او نشر الاحاديث ، وانما تنطلق بوجود السياسة الواعية الرشيدة، المفتوحة الافق ، القادرة على ادراك طبيعة المرحلة ، واحتياجات المجتمع ، والمستبصرة – وهذا هو الاهم – بمغزى القانون الاساس لحركة التاريخ ، وهو انه يتقدم الى الامام ، مهما كانت التراجعات او الانتكاسات المؤقتة ، وانه لا يعود ابدا الى الوراء !

– القاهرة –

رسالة رومانيا

دراسة

من : نيقولا دوبريشان

فى هذا العام نحتفل بمرور خمس عشرة سنة منذ تأسيس قسم اللغة والادب العربى ضمن مجموعة اللغات الشرقية التى تدرس بجامعة بوخارست ٠ وخلال السنوات التى انقضت على تأسيسه ، أعد هذا القسم عددا كبيرا من الاختصاصيين الذين يعلمون اللغة العربية والذين تحتاج اليهم رومانيا كما يحتاج اليهم التعاون والتطور المستمر للعلاقات الرومانية العربية فى مختلف الميادين ٠

وميزة من ميزات دراسة اللغة العربية فى جامعتنا أن بالاضافة الى اعداد نظرى عميق يكمن فى دراسة قواعد اللغة العربية والادب العربى وتاريخ وحضارة العرب وعلم الاسلام وعلم اللهجات وغيرها من العلوم النظرية ، يتلقى الطلبة كذلك اثناء سنوات الدراسة اعدادا عمليا بمعنى التعرف على احدى اللهجات الدارجة واستخدامها عمليا ٠

فان الاعداد المحصول عليه فى جامعة بوخارست يتم اكماله – عند الضرورة – بفترات للتخصص فى البلدان العربية والاشتراك فى دراسات دورية قصيرة الامد تنظمها بعض البلاد العربية من أجل المستعربين ٠

وان هيئة التدريس فى هذا القسم تقوم ، علاوة على النشاط التعليمى ، بنشاط واسع فى المجالين العلمى والثقافى يتجسم فى اعداد الكتب اللازمة للتدريس ونشر أبحاث علمية فى ميادين اللغة والادب العربى ومختلف المظاهر المتعلقة بالحضارة والثقافة العربية والعلاقات الثقافية الرومانية العربية ونشر تراجم اهم المؤلفات العربية الكلاسيكية والحديثة عن الادب العربى وغيرها كما يقوم

اللغة العربية

في رومانيا

أعضاء هيئة التدريس بنشر مقالات وتراجم عن الشعر العربي فى المجلات الادبية الرومانية بصورة مستمرة حيث يعرفون بذلك للقراء الرومانيين قيم الحضارة والادب العربى وحيث يشاركون فى تعارف متبادل احسن وفى التقارب بين الامتين الصديقتين الرومانية والعربية ٠

وان اعضاء هيئة التدريس يشتركون كذلك فى التعاون مع الاختصاصيين المستشرقين الآخرين برومانيا فى نشاط جمعية المستشرقين التى اسست مؤخرا والتى تنظم دوريا ندوات علمية تقدم فيها بحوث قيمة فى علم الاستشراق تنشر فى مجلة الجمعية وفى مجلة الجامعة وفى مجلات علمية أخرى وفى مجلدات خاصة ٠

والجدير بالذكر انه بينما كان يشتغل فى هذا القسم أستاذ واحد فقط بعد افتتاحه فى عام ١٩٥٧ ، وصل عدد الاساتذة الذين يشتغلون الان فى هذا القسم الى خمسة اساتذة ومن بينهم استاذة حصلت على درجة الدكتوراه في علم اللغة فى جامعة بوخارست عام ١٩٧١ بأطروحة تناولت بالبحث موضوعا فى علم اللغة له علاقة باللغة العربية ٠ كما يعد فىالوقت الحاضر استاذانآخران للقسماطروحتين للدكتوراه احدهما بموضوع عن طرق تكون المصطلحات السياسية والاجتماعية فى اللغة العربية المعاصرة والثانى بموضوع عن رحالة عربى فى البلدان الرومانية فى القرن السابع عشر ٠

وعلى الرغم من ان دراسة نظامية للغة العربية بدأت فى رومانيا بعد تأسيس قسم اللغة العربية فى نطاق جامعة بوخارست ، كانت توجد فى رومانيا اهتمامات قديمة بعلم الاستعراب وبالماضى الغنى للعلاقات الرومانية العربية ونكتفى بالاشارة هنا الى اسمى اثنين من المستشرين الرومانيين المشهورين : أحدهما واسمه ديميترى كانتيمير عاش فى بداية القرن الثامن عشر وهو علامة عظيم تمت ترجمة مؤلف له فى اللغة العربية فى عام ١٧٠٥ تحت عنوان « صلاح الحكيم وفسادة العالم الدميم » والآخر هو تيموتى تشيبباريو وقد عاش فى منتصف القرن التاسع عشر وامتلك مجموعة غنية من الكتب والمخطوطات العربية أصبحت الآن رصيدا ثمينا من الكتب العربية التى تمتلكها مكتبة فرع اكاديمية العلوم الرومانية فى مدينة « كلوج » ٠

ونتيجة للتوسع المستمر للعلاقات الرومانية العربية وزيادة الرغبة فى التعرف أحسن فأحسن على حضارة الامة العربية ، بدأت فى السنوات الاخيرة دراسة اللغة العربية فى الجامعة الشعبية ببوخارست وفى الجامعة الشعبية بمدينة « تيميشوارا » ويحضر هذه الدروس هواة تتراوح أعمارهم بين ١٥ و٦٥ سنة ٠ كما يدرسها ـ بالاضافة الى طلاب قسم اللغة العربية بجامعة بوخارست الذين يحصلون على الدبلوم باللغة العربية ـ عديد من الطلاب الذين يدرسون لغات اخرى والجدير بالذكر كذلك انه ابتداء من سنة ١٩٧١ بدأ يدرسها بصورة تجريبية تلاميذ الابتدائية فى مدرسة لمدة عشر سنوات ذات التدريس بلغات اجنبية ٠

وبمناسبة الاحتفال بمرور خمس عشرة سنة على تأسيس قسم اللغة والادب العربى بجامعة بوخارست فاننا اذ نستعرض النشاط الذى أجراه هذا القسم ولاسيما اذا ما اخذنا فى اعتبارنا المشاريع التى يسعى لتحقيقها ، لحق لنا أن نعتقد انه سوف يسجل نجاحات متواصلة فى المستقبل ايضا ٠

ـ بوخارست ـ

قضايا وادباء

تعتقد جمهرة واسعة من الأدباء والمفكرين بأن الأحداث التي يمر بها الوطن العربي وتواجهها مجتمعاته على صعيد الفكر والتطور الاجتماعي والسياسي ما زالت أكبر بكثير من كل النتاجات الأدبية التي ظهرت حتى الآن والتي تحتل مساحات غير قليلة من اهتمامات القراء والمعنيين بشؤون الأدب وقضاياه المعاصرة ، فهل ترون بأن هذا الاعتقاد وارد بالنسبة لكم وأنه يشكل حقيقة ملموسة وواقعا معاشا بالنسبة لكل أديب متتبع لمسار الحركة الأدبية لاسيما في عراقنا الذي يسهد انفتاحا رائدا وتطلعا جديدا في كل المضامير الساحات الفكرية والثقافية .

الدكتور فيصل السامر

لعل اكبر خطأ يقع فيه الناقدون حين تصديهم لقضية الكتاب العربي ، هو اعتباره وكأنه شيء مجرد ، وبتعبير آخر فهم يتناولونه . بمعزل عن العوامل المختلفة المتشابكة التي تمنحه صنعته ((ككتاب)) . ذلك ان الكتاب ــ أي كتاب ــ انما تشترك في انتاجه ونجاحه ورواجه جملة عوامل فكرية واجتماعية وفنية ، هي ــ بالدرجة الأولى ــ حرية المؤلف في التعبير عن رأيه ، وتوفر الجمهور الواعي المثقف الذي يتمتع بالذوق المرهف والمتصل بالثقافة الانسانيةوتياراتها واتجاهاتها الجديدة. وبعد ذلك تأتي حرية الجمهور في قراءة الفكر المفضل لديهم ، وبالتالي توفر الظروف المادية والفنية التي تتيح للكتاب ان يخرج الى النور وهو في مظهر لائق ومشوق ، والتي تتيح له كذلك ان يوزع على نطاقواسع، والظروف المالية التي تسمح للقاريء باقتناء الكتب التي تستهويه .

فاذا شئنا ان نطبق هذه الشروط والعوامل على الكتاب العراقي بالذات فانه يبدو فقيراً حقاً يدعو الى الرثاء والاشفاق . فاين ديوان الشعر او القصة او المسرحية التي قرأها الملايين عندنا بل وعشرات الألاف ؟ أين الكتاب العراقي الذي شق طريقه وراء الحدود ليترجم الى لغات اخرى ويفعل ما يفعله اي كتاب ناجح في مجتمعات أخرى كثيرة في الشرق والغرب ؟ بل كم من كتاب عراقي عرف في اقطار العالم العربي نفسها ونحن جزء منها ولغة كتابنا هي لغتها ؟

ان كتابنا الادبي مازال فقيراً في محتواه وشكله والطريق أمامنا طويل ، والامر يحتاج الى مزيد من الجهد والعناء .

زكي الجابر

قال لي انت بين امرين : اما ان تشكك بالاحداث فتراها طارئة تطفو على سطح الحياة وانها ليست بذات الأثر الذي يغير من رتابة العيش وانماط السلوك ، واما ان ترى في الادباء عجزاً عن تلمس جوهر الحدث وما سببه ويسببه في تسلك الجماهير .. وان ترى في النخبة المفكرة ظلالا لاتستقيم من الشمس واعمدة تقتلعها هزة الريح العصوف ...

لست معك ــ ايها العزيز ــ في مذهبيك هذين ، ولست سالكاً درب « اما » هذه . المسألة عندي ليست عظمة الاحداث وانحسار رؤية الادباءازاء الانوار الساطعة، وانما هي قضية ضياع الادباء في « لا انتماءاتهم » ان استقامت العبارة .. انهم متمردون دون تحديد لدائرة هذا التمرد .. وانهم ثائرون الى غير هدف .. واذا كان

اللامنتمي جسديا كما يرى البعض يلقى بنفسه في اول نهر .. أو ينتمي الى أول عصابة ـ أو يتهاوى بين احضان اول امرأة .. واية امرأة .. فان اللامنتمي فكريا يضيع في تهويمات لاتشدها روابط ... ولا تطوقها حدود .

وفي هذا الضوء تستطيع ان تحلل صورة التناقض بين ان يكون الاديب اشتراكيا مناضلا .. وبين ان يقع بصرك على نتاجه فلا ترى الا الضياع .. وغربة الفكر والروح .. وربما تتلمس الافلاس السياسي والانحسار العقائدي !! وقد تتبصر في هذا الضوء الهوة القائمة بين الاحداث والادب وقد يقال للاديب ان عليه تلمس التغييرات الديناميكية التي حدثت في تركيب الشرائح الاجتماعية ، وان التغيير ربما اصاب موضعه الطبقي .. واستجابة لهذا القول من هذا وذاك تراه يكتب وآنذاك لن ترى الا هزالا لايجد الاديب فيه صدى نفسه ولا يجد الناس اصداء نفوسهم فيه .. ولا يجد النقاد والمفسرون الا العلامة لاتكشف عن صدق .. وانها ليست بدليل صحة نفسية .. وو ضوح ايديولوجي .. حتى كأنها الحمرة على خد المسلول .

ولن يقف الامر عند تخطي اللاانتماء .. والانطلاق من ثقب الحائط الى معترك الجماهير بل هناك الجهد المستمر في الاطلاع على الادبيات العالية . وتفهم سير حركة التأريخ واستيعابها وملاحظة ارتباط الاحداث .. ومن ثم تحليلها في ضوء من المنطق العلمي السليم ..

والى ان يتحقق كل ذاك سيبقى الانفصام بين الادب والجماهير .. وسيبقى الادب صورة من صور اللاانتماء .. والعصاب .. وتجسدات الجنس المشروعة وغير المشروعة .

الدكتور عناد غزوان

لاشك ان الفكر الأدبي بمعناه العام الواسع من شعر وقصة ورواية وأدب نقد ومقاله مرتبط كل الارتباط بالأحداث التي تتعاصر معه ويتعاصر معها ، وان هذا الارتباط والعناق هو الذي يخلق فيه الاحساس بمعنى الواقعية ، والواقعية الجديدة وأخيراً يقود الى تمديد أصالة المعاصرة في أدبنا العربي الحديث . ولما كانت الأحداث الفكرية والاجتماعية والسياسية التي يمر بها الوطن العربي متباينة ، ومختلفة في قوتها وأهميتها وأهدافها ومدى تعبيرها عن « التجربة الجماهيرية » ، نجد ان الآثار الأدبية قد خضعت بدورها الى مثل ذلك التباين والاختلاف ، فأنت قد تقرأ قصيدة ما لشاعر ما فتعجب بها كل الاعجاب لانها صادرة عن واقع وجداني يمتاز بقدرة رائعة في التعبير من الناحية الاجتماعية والفنية ، ولكنك من ناحية أخرى قد تصاب بخيبة أمل عندما تقرأ نقيض ذلك الواقع الذي لايعدو ان يكون مجرد عبث سواء أكان ذلك العبث اجتماعياً أم فنياً مهما اختلفت أشكاله الأدبية ... ان هذه المسألة طبيعية دون أدنى ريب ، ولكننا نحاول ان نفهم دائماً ان الأديب الناجح هو الذي يشد قارئه اليه شداً .. فيغذي فيه شيئاً من الطموح ويدفعه الى فهم واقعه حيث يولد الاحساس الفني او الأدبي وهو الهدف الذي تسعى اليه التجربة الأدبية من خلال عرضها لقضايانا ومشاكلنا وما يصاحب تلك القضايا والمشاكل من تطور وتحليل .

ان المتتبع لسير الحركة الأدبية المعاصرة ، والتي بدأت تنتعش وتزدهر في العقدين الماضيين ، يستطيع ان يقسمها الى ثلاثة أقسام :

١ ـ حركة احياء التراث العربي القديم والدراسات الأكاديمية والتي تتناول تلك الحركة بالنقد والتوجيه **والبناء . وهي حركة علمية، لاشك، في انها تسلط الضوء على ثروة فكرية واجتماعية وسياسية تلعب دوراً كبيراً في بناء الواقع الثقافي المعاصر ، علماً بان بعض آثار هذه الحركة لم يبتعد كثيراً عن السطحية والشكلية والسرعة في التأليف .**

٢ ـ حركة الترجمة الأدبية عن اللغات الاجنبية .

وهي حركة تختلف في تجاربها وأصالتها ، ولكننا لو تجاهلنا الجانب السلبي فيها وركزنا على الجانب الايجابي وهو ما تحمله من رصيد انساني لادركنا بان التجربة الانسانية في آثار هذه الحركة ذات شأن وأهمية لانها تنقل الى واقعنا تجربة الشعوب الاخرى والتي قد تشاركنا بعض تجاربنا ناهيك عن أهمية التفاعل الثقافي في تاريخ الحضارات والثقافات الانسانية وهنا تجدر الاشارة الى ان الثقافة العربية المعاصرة ذات نزعة انسانية في تأثيرها بغيرها وتأثرها بغيرها ، وهو أمر طبيعي في كل الثقافات الانسانية القديمة والمعاصرة ، ولكن الأهمية العلمية للآثار المترجمة تكمن في نوعيتها وواقعيتها وصلاحيتها لنا ، اكثر من كميتها وتباين اتجاهاتها وتياراتها .

٣ ـ الحركة الأدبية الذاتية المتمثلة بالانتاج الأدبي الخالص : الشعر ، القصة ، المسرحية ، الرواية ، أدب النقد ، المقالة ، أدب الصحافة . ان هذه الحركة هي التي تعطي الأدب العربي المعاصر وجهه الحقيقي وهي التي يعول عليها في رسم أبعاد التجربة الادبية الحقيقية في واقعنا العام .. والمتتبع لهذه الحركة يجد أنها قد سارت في اتجاهين متناقضين : الاتجاه الواقعي الذي يرى في الأدب تعبيراً عن الحياة دونما اخلال بالقيم الفنية والأدبية ، وهو الاتجاه الذي نقرأ بعض صوره في الحركة الأدبية العراقية المعاصرة من شعر وقصة ورواية

دمسرحية . والاتجاه « الهامشي » الذي يرى في الأدب نوعاً من الترف والرضاء الذهني في واقع هو بأمس الحاجة الى صرخة أدبية عالية تبدد سجف الظلام عن ضمير الانسان المعاصر لترفعه الى مستوى أحداثه وتطلعاته واخيراً الى مستوى الانسان المناضل الذي يجب ان يهجر الصمت والسلبية الى واقع الديمومة والايجابية .

وفي اعتقادي ان الحركة الأدبية الذاتية في اتجاهها الأول استطاعت ان تتجاوز أحداث عصرها في انها سلطت الضوء على كثير من تلك الأحداث بروح انساني وقومي وفني وخصوصاً الحركة الأدبية العراقية المعاصرة التي بدأت تنفذ الى أعماق فكر ووجدان المواطن العصري وان اختلفت اشكالها الأدبية ومذاهبها الفنية ، الا ان ذلك لايعني اغفال تخلف كثير من المحاولات الأدبية العربية عن أحداث عصرها ، وخصوصاً الاتجاه الذي سميته « بالهامشي » .

اعود ، اخيراً ، الى أول الحديث مؤكداً أن الفكر الأدبي لا يمكن فصله عن الفكر الاجتماعي والسياسي ، وان أي فصل بينها يؤدي الى شلل الحركة الأدبية وجفاف حسها وبالتالي الى موتها مهما حاولت تلك الحركة ان تبتدع وتبتكر لنفسها من أشكال وأطر واتجاهات .

الدكتور نورى حمودى القيسى

المتتبع الواعي للاحداث التي يمر بها وطننا العربي يدرك بأنها احداث خطيرة وجوهرية ، ولها مساس مباشر باوضاعنا الاجتماعية والسياسية ، وتطورنا الفكري ، وبنائنا الحضاري . فهي على الصعيد السياسي تمثل التبدل الفكري للخط السياسي العام الذي كان يوجه المنطقة ، ويتحكم في الشكل الارتباطي لعلاقتها بالدول الكبرى . وتدخل في اطار هذا المفهوم كثير من العلاقات الجديدة ، والانماط الفكرية المستحدثة التي أوجدتها طبيعة الصلات القائمة بين الانظمة المتفاوتة في منطقة الشرق الاوسط . وفي ضوء هذه التبدلات السريعة التي اجتاحت العالم خلال السنوات الاخيرة ، وما صاحب ذلك من اهتزاز سريع لبعض هذه الانظمة ، وتبدل غير مرتقب بالنسبة لبعض الانظمة الاخرى ومن الطبيعي ان يصاحب هذه الاحداث تغيير ايديولوجي عام ، يتبنى افكاراً فرضتها طبيعة المرحلة وعاصرتها ثقافة واعية ، حددت الخطوات الصائبة في هذه المسيرة ، وكشفت الحقائق بصورة صائبة ، ووضعت المسائل في مراكزها الصالحة . ومن غير المعقول ان تظل المفاهيم (بكل اشكالها) التي عاصرت الفترة التي سبقت هذه التبدلات على وضعها من حيث الاشكال والمضامين وما قلته في الحديث عن التطور السياسي ، أجده واقعاً بالنسبة للتطور الاجتماعي – وان كانت ابعاده في كثير من الاحيان ، اكثر غوراً ، وابعد تأثيراً في التكوين الحضاري ، والتكامل التكويني لبناء المجتمع – .

ان هذه التبدلات لم تكن تبدلات يسيرة ، يسهل هضمها ، ويستساغ قبولها بالنسبة للأدب (موضوع حديثنا) أو لغيره من المظاهر الحياتية الاخرى . لأن القوالب الأدبية ، كانت تعني شكلا محدوداً وقد أفرغت فيها مضامين معينة ، ولهذا اكتسبت شكلا متناسقاً ألفنا موسيقاه ، وتعودنا صوره . وقد ارتبطت هذه الظاهرة ببناء بلاغي عميق ، والتزم بتعبيرات ادبية ونقدية متواترة ، تناقلتها الأجيال ، ووعتها فحيلة الأمة ، وقد اخذت نمطاً معيناً في اطار معالجات موضوعية شاملة . وقد منحها هذا التوافق تلازماً واتحاداً لاتنفصم اواصره بتغيير هامشي يعمد اليه بعض الادباء بحجة التعبير عن الفكر المتطور أو السياسة الجديدة أو الاحداث المتصاعدة بشموخ كبير في وطننا العربي .

انني كما اسلفت أقول : ان الاحداث التي تواجهنا خطيرة ، والمراحل التي تمر بها قضايانا المصيرية عسيرة ومتشابكة تفرض – من وجهة نظر الادب – المتابعة الدقيقة ، والرصد العلمي السليم ، لتحديد الحدث وتقويمه تقويماً علمياً صائباً وملاحقة آثاره وتوابعه بمسوؤلية وادراك . ومن ثم رسم الطريق الموصل بوحدات ادبية ، مستوحاة من داخل الحدث نفسه ، ويقتضي ذلك الأخذ بنظر الاعتبار الوسائل الناجحة في احيائه ، وابرازه بصورة متفاعلة ، ليأخذ قيمته ومكانته في اذهان الجمهور ، بعيداً عن طريق (اللفظة الضائعة) و (الصورة الباهتة) و (المصطلح الادبي المفكك) و (العبارة النثرية المضطربة) . وهذا يفرض على دعاة الادب أن يستوعبوا تراثهم الفكري والحضاري استيعاباً كاملا ، لاستخلاص الفكرة الجيدة ، واللمحة البارقة ، والايماضة الخلقية السامية ، والتضحية الانسانية الفريدة التي نقلها الادب عبر مسيرته الطويلة ، واختزنتها عقول المفكرين من ابناء هذه الامة رغم كل الهزات التي تعرضت لها . . .

ان الاحداث التي يمر بها الوطن العربي اكبر بكثير من النتاجات الادبية التي ظهرت ، والعلة – كما اعتقد – لا تكمن في الأسلوب ، ولا تختفي في الطريقة المعبرة ، ولكنها تضمر في القدرة على اختيار الموضوع المناسب وايصال مضمون هذا الموضوع الى الناس والعجز عن متابعة مشاكل الجماهير ، والوقوف عند الحدث المرتبط بمصير الأمة ، وطريقة معالجته وما يحيط به بشكل يجعله اقرب الى اذهان هذا الجمهور والصق بحياته ، وجعل هذا الجمهور يشعر بتفاعل كامل مع الموضوع ، أو حمله على ادراك النتائج المترتبة عليه ، وعلاقة ذلك بمصيره .

ان الاديب المعاصر غير قادر على هذه المهمة ، وغير قادر على بث هذه الروح ، وغير قادر على استيعاب المرحلة ، ومن هنا كان تخلفه واضحاً ، وعزلته عن الجمهور ظاهرة متميزة ، عبر عنها كثير من النقاد والشعراء والادباء ..

ان انصراف الاديب الى الاشكال الجديدة التي استعادها بلا تجربة ، واستعملها بلا ادراك ، وقف عندها دون أن يستوعبها (وهي لاتعبر عن احداث امتنا) ولهذا كانت اصداؤها فارغة ، ومدلولاتها خاوية . ان هذا الانصراف هو الذي جعل اصداء هذا النوع من الادب فارغة ، واثارها في الوسط الثقافي محدوداً ...

لقد استطاع الادب العربي والاديب العربي ـ عبر عصوره القديمة ـ ان يساهم بشكل واضح في التعبير عن احداث خطيرة اجتازتها الأمة ، واستطاع الأدب والاديب ان ينقل صدى تلك الاحداث نقلا موضوعياً موفقاً ، ويبرز تطلعاتها باشكال ادبية خالدة ما تزال حية ، ولم نجد اديباً يحتج بعجز اللغة عن الاداء ، أو قدرتها عن التعبير ، ولم نجد صوتاً يرتفع لينكر على الادب والاديب تخلفه عن متابعة الاحداث ..

ان الاديب كان ينزل الى الاحداث بلا استئذان ويخوض معارك التحرير بلا أبهة ، ويقدم النموذج الحي بلا عبارات تبجيل فارغة ، ويخاطب الناس بلا حجاب ، وهذا ما جعله قريباً من الاحداث ، والادب الناشيء نتيجة هذا التلازم هو ادب الاحداث الراهنة ، وهو الادب المطلوب في المرحلة الحاسمة .

تنبيـــه ..

نرجو من الاخوة المترجمين الذين يبعثون بتراجمهم الى مجلتنا ان يصحبوها بالنصوص الاصلية لغرض مراجعتها حفاظا على الامانة الادبية .

ـ هيئة التحرير ـ

آدابـــا

معـــد الجبوري

آدابا ــ الاسطوره

آدابا ، اسطورة بابلية مفادها : ان (انكي) اله المياه العذبة ، صحب (آدابا) صياد السمك في خليج الرافدين وخباز (اريدو) زمنا طويلا ، تعلم فيه آدابا حكمة الآلهة وأسرارها ، فاتخذه انكي خادمــا للآلهة ، الا أن آدابا كان انسانا يرى أن مهمته هي تزويد البشر بالخبز والسمك والثيــاب واعانتهــم على التخلص من الوحوش والامــراض . وذات يوم ، وبينما كان ادابا يصطاد في الخليج ، اذا بريــح الجنــوب ــ التي كانت في تصور البابليين طائرا هائلا ــ تقلب قاربه ، ولو كــان ادابا كسائر الناس المستعبدين ، لاستسلم لها ، لكنــه كان حكيمــا شجاعا ، فانتقم من الريح الجنوبية بأن كسر اجنحتها ، ولم تمض أيام حتى توقفت ولم تعد تهب على الخليج .

ويغضب (انليل) اله العاصفة ، وسرعان ما يعــرض الامــر على كبير الآلهة (آنو) الذي يقرر دعوة آدابا الى السماء لاســتجوابه . ويلقق انكي على رفيقه وخادمه ، فيرسم له الخطط ، ويهيء له جــوا ملائما لمقابلة الآلهة ، فيطلب منه أن يرتدي ثياب الحزن ويضع الرمــاد على رأسه واذا سئل عن سبب ذلك ، أجاب ((أنا حزين لأن الآلهة تركت الارض وأقامت في السماء)) . ثم نصحه قائلا ((اذا أعطاك الاله طعاما لتأكله أو شرابا لتشربه فارفض أكله وشربه لانهما طعام الموت وشرابه)).

ويصعد آدابا الى السماء ، أما انكي المحتال فيحقق ما أراد ، وهو أن يبقى آدابا بشرا يخدمه ، وينفذ من خلاله مايريد ، اذ لم يغب عن بال انكي ان اله السماء انو قرر أن يصبح آدابا الها . وان الطعام هو طعام الخلود . ويقف ادابا بين يدي آنو كبير الآلهة ، فيقدم لــه الاخر طعام الخلود وشرابه فيتذكر تحذير انكي فيرفض الطعام والشراب ويصر على رفضه ، فيعجب انو من انسان يرفض الخلود ، ويقــول غاضبا ((آدابا ، لقد رفضت أن تأكل من طعام الحياة فعد الى الارض ومت)) ... من الجدير بالذكر ان هناك من يرى ان آدابا كان نطفــة البشرية الاولى ، وهو زعيم البشر وقائدهم . أما اسمه فيشبــه اســم الانسان الاول (ادامو) وهذا يعني انه بمثابة (آدم) .

هوامش

ــ١ــ

● الآلهة في المسرحية ((تعريف تاريخي)) :

آنو : اله السماء ، مصدر القوة والبطش ، معروف بكراهيتــه للبشرية ، وبقساوة قلبه وخلوه من الرحمة ، عشــيقته عشتار ، رفعها الى مقامه واتخذها زوجة بعد أن هجــر زوجته الاولى .

أنليل : اله العاصفة ، سيد ما بين السماء والارض بلا منازع ، مقره في أعالي الجبال الشامخة ، هو الذي يسبب الفيضان. غاضب دائماً . لا يرأف بالبشرية .

ننليل : الالهة الام ، تعطف على البشرية ، تأسى لاتراحهم ، وتفرح لافراحهم ، رآها انليل تستحم في جدول مدينة ((دورانكي)) فأغواها واغتصبها ، ثم اتخذها زوجة له .

انكي ((أيا)) : اله المياه العذبة والحكمة والعرفان ، وكما أن المــاء محتال لا يعلو العوائق بل يتجنبها ويدور في عدة اتجاهــات ثم يبلغ هدفه ، ويتسرب من مكان الى مكان ، كذلك انكي ، هو ماهر وذكي ومحتال .

ــ٢ــ

● زمن الاسطورة (٢٠٠٠ ق.م) ومكانها وادي الرافدين ــ العراق القــديم .

ــ٣ــ

● المسرحية تستفيد في مواضع قليلة من الشعر السومري ، والعهــد القديم (التوراة) ، واستفادتها استفادة جو تاريخي ((تتأطر)) فيه ولا تنقله . فترديد المجموعة ، مثلا ، عبارة ((والشعب ينوح)) في الفصل الاول ، يعتمد في بنائه نشيداً سومرياً تتكرر فيه نفس العبارة . وعبارة ((الكل باطل وقبض ريح)) ، مثلا ، حكمة من العهد القديم ــ سفر الجامعة ــ وهي حكمة معروفة ، تردد هــا المجموعة في نفس الفصل .

المؤلف

الاشخاص

١ ــ الراوي		١٢ــ الكاهن
٢ ــ مقدم المجموعه		١٣ــ السيد
٣ ــ الآخر	المجموعه	١٤ــ جلاد الكاهن
٤ ــ الآخر		١٥ــ جلاد السيد
٥ ــ الآخر		٨ ــ آنو
٦ ــ الآخر		٩ ــ أنليل
٧ ــ آدابا		١٠ــ ننليل
		١١ــ أنكي

الفصل الاول

« ظلام لا يبين فيه الا الراوي في أقصى المسرح ، وبعد صمت .. »

الراوي : الان ، وفي هذي الظلمه
تتوحد كل الاشياء
أنتم ، وترقبكم ، ومقاعدكم ، والجدران
الظلمة كانت في البدء ..
وكانت أجنحة الليل ترف على وجه الماء
ولذا .. قد نتفق الان
أن ــ هنا ــ في هذي القاعه
من يتعرى أو يتحفى
لنقل : قد يولد بينكم ، الساعه
طفل ، أو تولد عنقاء
لنقل ــ مادامت تسقط في الظلمة كل الاشياء ــ

قد لايوجد في هذي القاعة انسان
ولنتفق الان
انا لن نعرف أين نكون ..
وأين تكون الاشياء
حتى نتعلق في خيط ضياء
لن نتلمس أوجهنا ..
حتى نعرف كيف ترف النيران على وجه الماء

« يختفي الراوي .. ينسحب الظلام تدريجيا عن طريق يمتد من جانب المسرح الى الجانب الآخر ، في واجهته اطلال تمتد بقاياها المبعثرة على الطريق ، في الاطلال أبواب غير عادية يخرج منها أفراد المجموعة »

المجموعة : « تنشد » منذ طلعنا من رحم الارض
وركعنا بين يدي أنليل
ضاق بأوجهنا درب الرفض
وسقطنا جيلا يندب جيل
نقعد خلف ركام الاسوار
نلعق بالجرح غبار الجرح
ونلملم أثواب الاسفار
نعصر ما يترسب من ملح
لانملك غير الجذر المقطوع
لانملك غير الدهشة والصمت
نولد، ننمو في أحضان الجوع
ونفر من الموت الى الموت
نحن الفقراء المنبوذون
نحن الغرباء المنفيون

الآخر : نحن الفقراء

الآخر : نحن الغرباء

الآخر : نحن المنبوذون

الآخر : نحن المنفيون

مقدم المجموعة : الارض المجدبة العاقر

الآخر : رويناها

مقدم المجموعة : ودموع الارض المجبولة بالدم

الآخر : عانقناها

مقدم المجموعة : وجراح الارض المحفورة في أذرعنا

الآخر : أخفيناها

مقدم المجموعة : ومعابد آلهة الحكمة فوق الارض

الآخر : شيدناها

مقدم المجموعة : فلماذا لانملك بعض البعض ؟
ولماذا لم نجن سوى ماتخطفه آلهة الارض ؟

المجموعة : يا انسان الاكواخ المنطفئه

يا انسان الاقفاص الصدئه
لا حي أنت ولا ميت
وسواء غنيت .. بكيت
أخفيت الوجه .. تعريت
لافرق .. فلن تعطى أكثر مما أعطيت

الآخر (١) : وكيف أعطى مثلما أعطيت ؟
« بصمت » خدمت في معبد أنليل ، زمانا ..
كان همي الوحيد
أن أغمر القلب بحب الآلهه
لقاء كسرة من الخبز ..
وثوب دافىء جديد
يستر عورتي
كان رضا أنليل غايتي
كنت على الصخرة أجثو خاشعا ..
ثم أنادي **« يتغير صوته »** :
أيها الأله ..
يامن صوته الرعد ، ويامن نظراته التماع البرق
يامرسل العواصف الهوجاء ..
ياطارق باب الغرب ، ياطارق باب الشرق
اصغ لعبدك الذليل مرة ..
واشفق على دموعه المنسكبه
وأبعد السيف الذي يحز هذه الرقبه

مقدم المجموعة : **« بسخريه »** وأجابك أنليل
الآخر : وتألم مما تلقاه
الآخر : وتأسف أيضا ..
الآخر : ويقال بكى حتى ابيضت عيناه

الآخر (١) : ولم أكن أعرف ماقيمة أن ترد شكواي ..
وما قيمة أن تضيع صرختي
وها أنا ، كما ترون ..
المرض الخبيث ، كالرداء
يلبس جثتي
وها أنا ، أنشد للفناء

المجموعة : **« تنشد »** الكل باطل وقبض ريح
متى يدق بابي الموت ، وأستريح

الآخر (٢) : متى تكون الآلهه
رفيقة الانسان في طريقه المجهول
فها أنا ، تآكلت روحي مع التراب ..
اينعت مع الحقول
ولم أزل أدور مثل الثور ..
دورة الزمان .. دورة الفصول
أنا رفيق الأرض ..
منذ قال آنو : كن من العبيد
انهض في الفجر ..
اروّ بدمي الأرضَ ..
وانثر البذور ، املأ القفار
وفي المساء أجمع الثمار
أمنحها لسيدي آنو
ثم اعود متعباً .. وحيد

مقدم المجموعة : **« بسخريه »** آنو سيدنا ، فلنذعن لأرادته
الآخر : يسحقنا ، يشرب من دمنا ..
الآخر : يقذفنا في أقصى زاوية في الدنيا
الآخر : من يملك أن يتكلم شيئا في حضرته

الآخر (٢) : هذي نهاية المطاف ..
هذه خلاصة الأسفار
فليس تحت الشمس من جديد
مقدّر أن ينعم الآلهة الأحرار
ويحمل العبء عن الآلهة العبيد
وها أنا ، انشد للفناء :

المجموعة : **« تنشد »** الكل باطل وقبض ريح
متى يدق بابي الموت ، واستريح
« يدخل السيد ، يتبعه جلاده ، يشير الى الآخر (٣) .. يتقدم »

السيد : أنتَ .. أنتَ
اركع .. واعترف ــ الساعة ــ للجلاد

الآخر (٣) : أركع للجلاد !! لماذا ؟ ..
أخطأت؟ شتمت الجلادين؟ عصيت الأسياد؟

السيد : **« بغضب »** أتجادلني ؟!
« الى الجلاد » أخبرهُ ياجلاد الأسياد

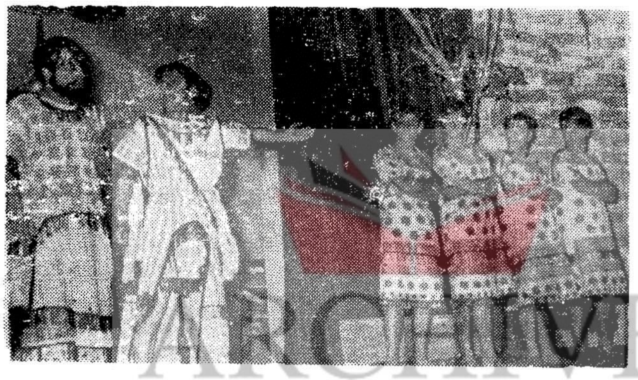
جلاد السيد : مولاي بماذا أخبره ؟
السيد : ماذا ! تنسى قانون الجلادينَ ؟
الجلاد : عفواً .. عفواً مولايَ
« الى المجموعة » قانون الجلادين
أو قانون الأشراف
ــ لا فرق ــ ينص بما يأتي :
البند الأوّل :
ما دام هنالك جلاّد
لا بد وأن يُجلد شيءٌ ما
انسان .. كلب .. حجر ..
لابد .. والاّ ماذا يشتغل الجلاد ؟!

السيد : أفهمتم ؟
لابد وأن يُجلَدَ شيء ما

مقدم المجموعة : حتى لو لم يذنب هذا الشيء ..
الآخر : الحجر ..
الآخر : الكلب
الآخر : الانسان
الآخر (٣) : وأنا

السيد : ((**الى الجلاد**)) فلنقرأ حاشية البند الاول
الجلاد : الاولى .. أم ..
السيد : لافرقْ .. لافرق .. اخترْ ما شئت ..
الجلاد : أجلْ
فلنقرأ ذيل الحاشية الاولى في البند الاول
وهي تنص بما يأتي :
الاشياء مدنسةٌ ((يشير الى السيد)) الاّ ما يستثنيه القانونْ
السيد : ((**الى الاخر ٣**)) وانتْ
لا يستثنيك القانونْ

الجلاد : وسنكتب هامش ذيل الحاشية **الاولى** ..
في البند الأول ، من قانون **الجلادين** ..
السيد : التابع للحاشية الاولى من قانون **الأسياد**
هيّا ..
((**يخرجان .. وبعد صمت ..**))
الآخر (٣) : تشهد طعنات السكاكين التي تيبست في جسدي
تشهد لي يدي
انيَ لم أقعد عن الحرب ..
ولم أهرب من الميدانْ



المجمـــوعة ،
نقـدم المجموعة ،
السـيد

ولهذا أنت مُدَنَّسْ
لنقل مثلاً ، أنت الهارب من ساحات الحربْ
فلتعترف الساعة للجلاد ..
بأنك مذنب
((**يقترب منه .. يهدّده**)) قل : اني مذنب
قل : اني احمل عار فراري من ساحات الحربْ
قلْ .. قلْ
الآخر (٣) : لست ابرىء نفسي ..
نحن جميعاً نحمل نفس العارْ
السيد : ((**الى الجلاد**)) أرأيتْ
مهنتنا ما زالت مربحة ..
هيّا ..

اني كنت فارساً ..
تخجل أن تنكره الفرسانْ
تخجل أن تنكره الجيوش ..
وهي في الرُبى تزحف كالطوفانْ
((**صمت**)) تشهد بعدي برك الدماء في الميدان
تشهد بعدي جثث الجند التي ضاقت بها القفار
أن جزائي كان أن أقذف في السجن ..
وأن أسقط كالجدار
مقدم المجموعة : السجن ! ((**يشير الى الآخرين**))
يقول : السجن .. اجيبوه
الآخر : السجن بداخله فليسأله ..
الآخر : ((**الى نفسه**)) السجن هنا ، فليسأله

الآخر : من منا لم يدمن خمر السجن الساكن فيه

الآخر (٣) : وها أنا ، كما ترون ..
تائه الخطو ، غريب الدارْ
أنا .. أنا شاهد عصر ضائع ،منهار
وها أنا ، انشد للغناء :

المجموعة : ((**تنشد**)) الكل باطل وقبض ريح
متى يدق بابيَ الموتُ ، وأستريحْ
((**يدخل جلاد الكاهن**))

جلاد الكاهن : باسم الكاهن ((**تنتبه المجموعة**)) باسم الكاهن
أعلن هذا الخبر الهام
وليصغ الحاضر منكم والغائب
الكاهن يأمركم
ــ طبعا أمر الكاهن ليس يُرد
فأرادته نافذة المفعولْ
ما دام يمثل سيدنا آنو ..
سيدنا انكي ..
سيدنا أنليلْ ــ
الكاهن يأمركم أن تجتمعوا في الحالْ
فجدار المعبد أوشك أن ينهار ..
وليس يُشيَّد الا بسواعدكم ..
وبما سوف تجود أياديكم ، من أموالْ

مقدم المجموعة : أموال !!
وخزائن كاهنكم ؟؟ هل نهبت ؟
مسكين أنت وسيدك الكاهن ..
اطلب ياهذا ..
شيئا غير الأموالْ

الجلاّد : ما شأني في هذا ..
أنا لست سوى جلاد مأمور
((**صمت**)) ان كنتم تفتقدون الاموال
فالكاهن يأمركم ..
أن تختاروا أحداً منكم ، ليباع غداً في أيّ مكان
ــ طبعاً سيُباعْ
من أجل جدار المعبد ــ

مقدم المجموعة : طبعاً .. طبعاً ..
من اجل جدار المعبد
((**الى المجموعة ، بسخريه**)) وخزائنه

المجموعة : طبعاً .. طبعاً ..

الجلاد : ما شأني في هذا ..
قلت لكم : أنا لست سوى جلاد مأمور
وأتيت لأختار
عبداً يبتاع به الكاهن بعض الأموالْ

((**الى الآخر ٤**)) لتكن أنت العبد المختارْ
((**يهم بالخروج**)) وبدون جدالْ
قلب لكم : انا لست سوى جلاد مأمور
جلاد مأمور ((**يخرج**))

مقدم المجموعة : ايــه
نتبرع كي يبتاعونا .. في أي مكان

الآخر : في سوق .. في قصر .. في معبد

الآخر : ولماذا نخزن ..
هم باعونا من زمن ..

الآخر : فمتى نملك أنفسنا ، كي نعرف اين نكون؟

الآخر (٤) : متى .. متى اكون مثلما أريد
كنتُ مع الالاف
نخطف من بيوتنا ، نساق كالخراف
نمرّغ الجباه بالأوحالْ
نقتلع الصخر من الجبالْ
نشيّد المعابد المقدسه
نشيد البيوت ، للمتكئين وحدهم ،
على كنوز الذهب الاحمر ، واللآلْ
نشيّد الدنيا ، ونبقى وحدنا ..
نقبع في الخرائب المبعثره
نقبع في كهوفنا المحتضره

((**صمت**)) أنحن أم أطلالنا .. أطلالْ ؟

مقدم المجموعة : دعهم يختطفونا .. دعهم

الآخر : ويشيدون بيوتا من أضلعنا

الآخر : ويمطون كروشا ، من دمنا محشوه

الآخر : دعهم يختطفونا .. ما دمنا نقبع في الهوه

الآخر (٤) : سئمت ما أبث من يأس ..
فمأساتي فوق ما يصور الخيال
((**صمت**)) لذا أقولها لكم :
لابد أن نفعل شيئا ما
لابد أن نفعل شيئا ما

مقدم المجموعة : متى .. متى نفعل شيئا ما

((**صمت**)) لو انني رضيت أن تعربد
تعربد الاغلال في يدي
لو انني رضيت الايرحم الاسياد غربتي..
والا يشفقوا علي
لو انني .. لو انني رضيت كل شيء
فكيف أرضى أن أعاف قلبي المخلوع ..
مرميا على الضفاف
يسأل عن صبية عذراء ، عن حبيبة عذراء.
كانت كل ما أملكه ..

ثم اشتراها أحد الاشراف
وقبل أن أطرق باب قصره ..
أوقفني السيَّاف

الآخر : ((**يقلد صوت السياف**)) من يعص سيداً
مصيره جحيم العالم السفلي

الآخر : الحب في هذا الزمان باطل الاباطيل ..
وهذا زمن بغي

الآخر : جناية أن تعشق المرأة ..
أن تغيب في دفء ذراعيها ..
وأن تذوق غرسها الجني

الآخر : جناية أن تقرب المرأة ..
أن تضم نهديها ، وأن تطفيء نيرانك فوق
الجسد القدسي

المجموعة : ((**تقترب من واجهة المسرح**)) نحن جميعا
في جحيم العالم السفلي
نحن جميعا في جحيم العالم السفلي

مقدم المجموعة : وها أنا كما ترون ..
يوغل الشحوب في وجهي ، والذبول في عيني
وقسوة الحرمان تطوي كل مالدي
فكيف لا أفعل شيئا ما
لابد أن نفعل شيئا ما

المجموعة : لابد أن نفعل شيئا ما
لابد أن نفعل شيئا ما

((تستمر المجموعة في ترديدها الاخير ، وهي تتوزع أمام الخرائب ، فيقعد كل فرد وحده واضعا رأسه فوق ركبتيه ، بعد لحظات يدخل آدابا حاملا مجموعة أكياس صغيرة وشباك صيد ، يجيل نظره في المكان وفي أفراد المجموعة ..))

آدابا : نفس الوقت
نفس الاجساد المجبولة بالطين
نفس الحزن ونفس الصمت
تمضي أيام .. تأتي أيام
تمضي أعوام .. تأتي أعوام
والجرح هو الجرح
والسكين هي السكين
والمنبوذون هم المنبوذون

((ترتفع رؤوس أفراد المجموعة .. ينهضون))

المجموعه : عاد ـ كعادته ـ آدابا

آدابا : ((**وهو يرمي الاكياس واحدا بعد الاخر**))
هاكم ما جمع آدابا
اسماكا .. خبزا .. وثيابا

مقدم المجموعة : ومتى نبقى في هذي الحال

الآخر : كل مساء

الآخر : تأتينا

الآخر : تطعمنا

الآخر : تكسونا

مقدم المجموعة : وتغيب .. فنسلم للاسياد أمانينا

الآخر : نكدح طول اليوم

الآخر : تتآكل أيدينا

الآخر : تبيض مآقينا

الآخر : ونعود لنستسلم للنوم
في هذي الاطلال

مقدم المجموعة : فمتى نبقى في هذي الحال

آدابا : أنتم قررتم أن تبقوا في هذه الحال

المجموعة : كيف)

آدابا : هل يعرف منكم أحد ..
كيف يسد طريق السيف الغائر في لحم
القلب)
هل يعرف منكم أحد ..
كيف يثور بوجه الذئب ؟

المجموعه : كيف)
أخبرنا .. كيف ؟

آدابا : ((**كمن يتذكر**)) يوم عشقت هذه البلاد
قدر آنو أن أكون خادم البحار
قدر أن تأكل من جلدي شباك الصيد ..
أن تنهبني الاسفار
قدر أن أعد للاسياد
موائدا مترفة ..
قدر أن أحشو بطون الالهة
بكل ما أصطاد

((**يصمت**)) فهل رضيت أن أكون الخادم
المختار)

المجموعه : من يملك أن يرضى أو لا يرضى
من يملك أن يختار

آدابا : أنا الذي أحيا .. ولا أملك أي شيء
أنا الذي لو انني خسرت ، لا أخسر أي شيء
أرضى ؟ وأستسلم للبحار ؟ !

المجموعه : ان لم تستسلم .. كيف رفضت ؟
كيف نجوت ؟

آدابا : وقفت في العراء
صرخت : آنو أيها القابع في مغاور السماء
البحر لي ، مادامت الشباك في يدي
فاحكم بما تشاء



آدابـا
والمجموعة

لابد أن أكون سيد البحار
المجموعه : تتحدى آنو ، رب الارباب ؟!
آدابا : رفضت
فكان صوتي يعبر المجهول
ينساب مع الاعصار
وكان مجدافي يشق البحر ..
يطوي زبد العباب
((**صمت**)) وها أنا ، أعود كل يوم
بالخبز والاسماك والثياب
المجموعه : ليس غريبا ..
نحن النبوذون ..
وآدابا أنت
آدابا : كلا ..
وهل كنت كما ترون
لو لم تكونوا كل لحظة معي ؟
المجموعه : نحن !! معك ؟!
آدابا : أجل .. ولولاكم لما رفضت ..
لولاكم لما بقيت حتى اليوم
فمنكم أبدأ خطوتي
وانتهي اذا انتهيتم ..
نحن آدابا جميعا ..
أفهمتم كيف لا أكون شيئا ما
لو لم تكونوا كل لحظة معي ؟

مقدم المجموعة : فاذن ، لابد وأن نرفض هذه الحال
الآخر : نرفض هذي الاطلال
الآخر : نصبح أصحابا
الآخر : نتحدى جوع الاغلال
الآخر : نتبع آدابا
آدابا : حسنا .. حسنا ، هذي أول خطوه
المجموعه : والاخرى ؟
آدابا : شيء واحد
نصفق في وجه الالهة الابوابا
المجموعه : فلنصفق في وجه الآلهة الابوابا

((**يجمع ادابا الشباك .. يتهيأ للخروج**))

آدابا : وغدا قبل بزوغ الفجر
سنكون معا في البحر
المجموعه : سنكون معا في البحر
سنكون معا في البحر

((**يخرج آدابا من جانب المسرح .. بعد لحظات ، يدخل الكاهن من الجانب الآخر ، مسرعا .**))

الكاهن : أين عبيد الدولة ..
أين عبيد الدولة ؟
مقدم المجموعه : ((**يستفزه**)) من ؟
المجموعه : الكاهن ؟
الآخر : هذا من لم نتكلم عنه

الآخر : واأغفلناه
الآخر : هذا هو رأس الباطل
الآخر : كيف نسيناه ؟
مقدم المجموعة : لا ... الكاهن لاينسى
الكاهن : ((**مقاطعا**)) شكرا ياولدي ، شكرا ..
مقدم المجموعة : لم أكمل بعد
الكاهن : أكمل ياولدي ، أكمل
واثن على كاهن معبد آنو ..
كاهن معبد أنكي ..
كاهن معبد أنليل
مقدم المجموعة : ماذا كنت أقول ..
أجل .. الكاهن لاينسى
((**الى المجموعة**)) هل ينسى أكبر دجال في الدولة ؟
الكاهن : ((**بدهشة وغضب**)) ماذا .. ماذا قلت؟!
الآخر : أكبر دجال في الدولة
الآخر : وممثل كل الدجالين ..
الآخر : وأكبر محتال في الدولة
الآخر : وممثل كل المحتالين

((**الكاهن يتفرس وجوه أفراد المجموعة .. يتصنع الهدوء**))

الكاهن : لا ... يبدو أن الدنيا دارت في رأسي ..
يبدو أن عبيد الدولة صاروا أسيادا ..
((**الى نفسه**)) أما الاسياد
((**لا يكمل ، وبغضب**)) والان
من لم يخنس كالجرذ ..
أريتكم ماليس بحسبان
((**يعد بأصابعه**)) أحرق كل منازلكم
المجموعة : ياماحرقت
الكاهن : واعريكم أياما تحت الشمس
المجموعه : ياما عرينا أجيالا تحت الشمس ..
الكاهن : وادفنكم أحياء ..
المجموعه : وهل كنا يوما أحياء ؟
الكاهن : و ((**يصمت قليلا ، وبخبث**)) أقتل آدابا
المجموعه : تقتل آدابا ؟!.. آدابا ؟
الكاهن : مهلا .. مهلا ..
لن يقتل منكم أحد
هل جن الكاهن
من يحرث بعدكم الارض ، ومن يزرعها ؟
من يصغي لنداء الآلهة الأسياد ، ومن يسمعها ؟
من يخدم كاهن معبد آنو ..
كاهن معبد انكي ..
كاهن معبد أنليل

لن يقتل منكم أحد ..
لكن .. يقتل آدابا
مقدم المجموعه : نتحداك
آدابا نحن ، وان يقتل
لن يقتل الاك
الكاهن : سترى ((**والى المجموعه**)) سترون

((**يجثو الكاهن على ركبتيه ، ويمد ذراعيه ، يتمتم للحظات بصوت غير مسموع .. يخفت الضوء تدريجيا ، تبدو المجموعة على هيئة أشباح .. يبدأ الكاهن بالدعاء ..**))

آنو ، يارب الارباب
يارب القيعان السوداء ، ويارب الآفاق
يامن ينفذ في أعماق الاعماق
هبني كلماتك ..
أطبق بيدي فوق جميع الاسباب
المجموعه : واغلق في وجه الكاهن كل الابواب
الكاهن : أنليل
ياسيد أزمان التعطيل
يامن أطلق في الارض عنان الريح
المجموعه : والشعب ينوح
الكاهن : يامن ايقظ أرواح الموتى من كل ضريح
المجموعه : والشعب ينوح
الكاهن : يامن اشعل نيران الرعب ..
فراحت تزحف بين بيوت الفلاحين
المجموعه : والشعب ينوح
الكاهن : يامن ملأ البوابات
بركام القتلى
المجموعه : والشعب ينوح
الكاهن : أنليل
ياقاهر أمواج البحر
هبني بطشك ..
أجل عن الدنيا ماغابا
أدعوك بحق الهي آنو ..
أن تقتل آدابا
أن تقتل آدابا
أن تقتل آدابا

((**يتمتم بكلمات غير مسموعة ، ثم ينهض متهيئا للخروج .. يلتفت الى المجموعة**))

سوف ترون
بعد تلاوة هذا الترتيل
مايفعله كاهن معبد آنو ..
المجموعه : ((**مقاطعه**)) كاهن معبد أنكي ..
كاهن معبد أنليل

الكاهن : سوف ترون ..
سوف ترون

« يخرج الكاهن غاضبا .. تنطفىء أضواء المسرح ، يتوزع ضوء خافت ، تبدو من خلاله المجموعة على هيئة أشباح ، يدخل آدابا بعد قليل من أحد جانبي المسرح ـ يبدو هو الآخر شبحا ـ يتجه الى الجانب الاخر بتثاقل ، يسمع صوت هبوب عاصفة يستمر حتى نهاية المشهد »

المجموعة : منذ احتطب الانسان رماد الجوع
منذ تخشب كالجذع المخلوع
مذ قدرت الآلهة الغضبى ..
أن يفنى الانسان .. وأن تخلد
مذ بدء الكون ..
وأشباح الموت ، تحوم حول الجسد المجهد

« تظهر ننليل في اقصى المسرح ، على هيئة شبح »

ننليل : مذ بدء الكون ، وهذي الريح
تتلوى كالافعى فوق أراضي سومر ..
هذي الريح
تحمل أنليل الى أقصى ما يرجوه
حيث يشق البحر بكفيه ..
ويطلق فوق الامواج عفاريت الظلمه

آدابا : هذي الريح
تتحدى آدابا

المجموعه : هذي الريح
تبتلع المنبوذين

ننليل : حيث الافلاك تدور
ويجيء على فرس طائرة ، أنليل
فيحط على جبل من نار
ويمد يديه ..
ويخطف أحلى عذراء .. ويطير

المجموعه : وعلى أجنحة الريح
يقبل أنليل
حيث دعاء المنبوذين عويل
ودعاء الكاهن تسبيح

« يتجه أدابا الى الجانب الاخر بتثاقل ، يوحي بان شيئاً يمنعه وهو يقاوم »

آدابا : هل يستسلم آدابا للريح ؟
هل يستسلم صاحب كل الفقراء

المجموعه : كسّر اجنحة الريح
كسر اجنحة الريح

ننليل : كسر اجنحة الريح
كسر اجنحة الريح

« يحاول ان يندفع الى الجانب الاخر .. المجموعة تقاوم معه »

آدابا أطلق حمى بطشك يا أنليل
أطلقها وانتظر الحد الفاصل

المجموعه : كسر اجنحة الريح
كسر اجنحة الريح

آدابا : زمجر ماشئت .. فلن يستسلم آدابا

ننليل : كسر اجنحة الريح
كسر اجنحة الريح

آدابا : زمجر ماشئت ..
فلن تنهار قواي
وأعصف
هل يقوى ان يتحداك سواي

« يقاوم .. يحاول الاندفاع الى الجانب الاخر ، المجموعة تردد وتقاوم معه .. حتى تهدأ العاصفة تدريجيا ، يعقبها صمت يستمر لحظات .. ثم يندفع آدابا بقوة الى الجانب الاخر .. » .

آدابا : والآن
فليغضب آنو ..
وليتحد الآلهة الأنسان

« يقف في منتصف المسرح .. يرفع ذراعيه الى الاعلى »

ولينشد في كل مكان :
آدابا أول من كسر أجنحة الريح

المجموعه ، ننليل : آدابا أول من كسر أجنحة الريح
آدابا أول من كسر أجنحة الريح

الفصل الثاني

« مكان سحري غامض ، كل ما فيه غير مألوف .. في منتصف المسرح يقف أنليل وننليل .. »

أنليل : « **كمن يكمل حديثا** » عدنا لحكايتنا الاولى
عدنا للثرثرة الجوفاء ؟

ننليل : الثرثرة الجوفاء !
ومتى نخلص من هذه الثرثرة الجوفاء ؟

أنليل : حتى أعرف كيف تمرد آدابا

ننليل : وستبطش كيف تشاء
وتعود حكاية آدابا
ونعود الى الثرثرة الجوفاء

أنليل : ان لم أنه حكايه آدابا ..
لست بأنليل

ننليل : أنهيت
أو لم تنه .. فأنليل أنت

أنت الهوّه
أنت الزمن الواقف بين الخطوة والخطوه
أنت الجسد الغارق في طوفان الدم ..
في طوفان الشهوه

أنليل : « **بتودد** » لكني سيد ننليل
« **يشير اليها** » سيد أجمل سيدة عرفتها
سومر

ننليل : سيد أجمل من خطفت كفاك
من جنة سومر

أنليل : ليكن
أولست اليوم الالهة الام

ننليل : الآلهة الأم
هي تلك الارض المجبولة بالدم
وأنا لست سوى منفى المنبوذين
ومنفى آدابا

أنليل : عدنا لحكاية آدابا .. عدنا

ننليل : فلنطو حكاية آدابا
لكـن ..
هل تبقى تطبق فوق أراضي سومر
لعنتك الأبديّه
والفقراءْ
هل يبقون عرايا في اطلالٍ منسيّه
والريحْ
هل تبقى تنخر في الاكواخ الطينيه

أنليل : ننليل كفى
ننليل كفى

ننليل : « **مستمرة** » أو لم تصغ لشكوى أجيال
تتبعها أجيال
أو لم يخطر لك في بالْ
أن العالم ــ لو ضاق بنا ــ لا يرهبنا ؟
وتصوّر ، لو يحدث هذا ..
ماذا سوف يحلُّ .. تصوَّرْ
فاهدأ يوماً يا أنليلْ
فلعل الدنيا تتغير

أنليل : انت اذن تنتظرين نهاية أنليل
قولي : لم يبق سوى أن اتمرغ بالطينْ
قولي : لم يبق سوى أن اهبط من عليائي .
وأصافح آدابا والمنبوذين ..

ننليل : وماذا في ذلك ؟ ..

أنليل : ماذا في ذلك ؟
انا لستُ اذن ، أنليلْ
« **يقترب منها** » يازوجة أنليل
ننليل
ليكن صوتك صوتي ..
واقرارك ما أطلبه ، بعد قليلْ

« **يدخل آنو ، يتبعه انكي.. انليل وننليل يصمتان** »

آنـو : هل هذا الامرُ خطيرٌ ..
يستدعي أن ينظر آنو فيه ؟

انكي : « **يشير الى انليل** » اسألهُ

أنليل : يؤسفني
أن أُقلقَ صمت أبي آنو .. أول مره
يؤسفني ، ان يعلم أنكي ..
أن مشيئة أنليل تخالف .. اول مره
لكن ، هل يُرضي آنو .. هل يُرضي أنكي .
ما أنا فيه ؟
قلبي يتفجر بركانا ..
يتطايرُ كالشرر الجائع من عينَيْ
والريح الفضبى ترتدُ اليْ
ويكاد يقطّع أحشائي ما أُخفيه

ننليل : « **بسخريه** » هل يُرضي آنو .. هل يُرضي
أنكي ..
ماهو فيه !

أنليل : « **بتحسر ودهشه** » انسانْ
يكسر اجنحة الريح
ويجبرنا أن نجتمع الآنْ !!
انسان ! انسان !

آنـو : هل انهيت حكاية هذا الانسان ؟

أنليل : حتى يأذن آنو أن أفعل ما يُرضيهْ

آنـو : ماذا تفعل ؟

أنليل : اسلمه للريح .. فتسري فيهْ
سريان الدم

آنـو : « **الى انكي** » رأيك .. ياأنكي

انكي : أخشى أن نندم
آدابا خادم أنكي .. ورفيق البحر
« **الى آنو** » هل يرضى سيدنا أن يقتل خادمه؟

آنـو : كلاّ .. كلاّ ..

أنكي : فلنبحث عن حل آخر

ننليل : ان كان سيُرضي أنليل الحل الآخر

آنـو : « **الى انليل** » ماذا قررت ؟

أنليل : « **بعد تأمل ، وبغضب** » سأعلن الحصارْ
سأترك الفراتْ
يقتلع الأسوارْ
يندلع الطوفان منه ، فيهز الارض والسماءْ
سأترك الطوفان
يهز قاع المدن الطينية الصفراءْ
يكتسح الحقول في أوان نضجها
يبتلع الرجال والنساءْ
يبعثر الناس ..

فلا يعرف طفلٌ ثديَ أمّه ..
ولا تعرف أم وجه طفلها
عندئذ .. أطفو على عرش من الدماء
عندئذ . .يكون لي في الارض ما أشاءُ

آنـو : « **الى انكي** » رأيك يا أنكي

أنكي : أيضا أخشى أن نندم
فلنتصور
ــ لو دمرنا ، لو حطمنا ــ من منا يخسر
ولنحذر
اذ أنا لولا الارض ، لما كنا آلهة ..
ماكنا شيئا يذكر
« **الى انليل** » فلنبحث عن حل آخر

ننليل : الحل بأن نترك آدابا

أنليل : لن نترك آدابا
ولنبحث عن حل آخر

آنو : لم يبق سوى أن أرفض ما قررتم
لم يبق سوى أن يتكلم آنو الاكبر
ويقرر « **يصمت قليلا .. وبمكر** »
أن نترك آدابا
هذا شيء لا يتحمل

أنليل : لا يتحمل .. لا يتحمل

آنو : « **يتابع** » شيء آخر
آدابا .. لن يقتل

أنكي : « **موافقا** » لن يقتل

انليل : « **بدهشة** » لن يقتل ؟

ننليل : « **بتحد** » لن يقتل

انكي ، انليل ، ننليل : فاذن ، ماذا نفعل ؟

آنو : مالم تدركه حكمتكم ..
ان لم اخلق لكم أشباها

« **يصمت يتفرس وجوههم ، ثم يفاجئهم** »

آدابا سيكون إلها

انكي ، انليل ، ننليل : سيكون إلها ؟

آنو : هذا هو مالم تدركه حكمتكم
هل فكر منكم أحد في حكمة آنو ؟

« **يصمت ، ينظر بعضهم الى بعض** »

حسناً .. فلتصغوا للحكمة
« **يبدو جادا أكثر** » آدابا أول انسان يطأ الارض ..
فهل نتركه يمتد ويمتد ..
فتمتلىء الارض به ..
حتى يصبح آدابا كل الناس ؟؟

انليل : ولو نقتله

آنو : سيثور المنبوذون

ويخلق آدابا آخر
« **الى الجميع** » هذا الانسان
لن نخلص منه حتى يصبح منا
أفهمتم لم آدابا سيكون إلها ؟

أنليل : فيساوينا .. ونساويه

آنو : هذا أيضا مالم تدركه حكمتكم
« **وبخبث** » يصبح منا ..
لكنا نتحكم فيه
أفهمتم ؟ نتحكم فيه
« **صمت** » ماذا قررتم ؟

أنليل : هل خير من حكمة آنو

ننليل : حكمة آنو فوق ارادتنا

أنكي : فليفعل سيدنا ما يرضيه

آنو : بوركتم .. بورك آنو ..
« **وبانتصار** » فليصعد آدابا للعلياء
ليذوق طعام الخلد
وشراب الخلد
أما نحن .. فنبقى نتحكم كيف نشاء
نتحكم كيف نشاء
كيف نشاء

« **يخرج آنو وانكي وانليل من جانب ، وتخرج ننليل من الجانب الاخر .. تنطفىء الاضواء .. يضاء جانب من المسرح ، يظهر فيه آدابا** »

آدابا : في هذا العالم
كل الطرقات
تفضي لمهاوي الخيبة والحرمان
وخطانا اشباح تجهش فوق العتبات
ولذا حين يثور الانسان
تتلقفه آلاف الجدران

ننليل(صوت) : يا هذا الواقف بين الجثة والسيف
يا آدابـا
يا وجها مفقودا بين الجوهر والطيف
يا صوتا يأتي من أعماق الزمن المقفل
أنت الدرب الاول ..
أنت الصوت الاول

« **يظهر انكي وراء آدابا ، فجأة** »

أنكي : يبدأ من أين الصوت الاول .. والفقراء لا تسمعه ..
حتى تتجاذبه الهة العلياء
كيف سيعبر صوتك بحر الموت
وعوالم آنو لا يرجع منها صوت ؟

ننليل(صوت) : لابد وأن يعرف من كسر اجنحة الريح

كيف سيعبر بحر الموت

آدابا : لابد .. وان أفتح أبواب اللظمات .. وأبواب الاسرار المجهولة

أنكي : لا .. لا
حتى تعرف ما قرر آنو

آدابا : ماذا قرر

انكي : ((**يقترب منه**)) قرر آنو ((**يفاجئه**)) **أن** تقتــل

آدابا : أقتل ؟

انكي : تقتل .. هذا ما قرره آنو

آدابا : سقطت حكمة آنو ..
فالصوت الاول ..
لن يقتل .. لن يقتل

انكي : ((**بخبث**)) مهلا .. مهلا ..
هل يعقل
أن يسكت انكي ، ان لم ينقذ آدابا
هل يعقل .. هل يعقل ؟
اصغ الي قليلا ..
أمنحك الحكمة والعرفان

ننليل(صوت) : احذر يا آدابا احذر

انكي : لن يهبط في عالم آنو انسان
حتى يغريه بطعام وشراب
فاحذر أن تقربه ..
فهو طعام الموت
وشراب الموت ..

آدابا : طعام الموت
وشراب الموت ؟
((**يقترب منه**)) ليكن
لكن .. فلتعلم أنت وأنليل وآنو ..
والاذناب الاخرى
أن عليكم ان فكرتم في موتي
أن تحتملوا موت جميع الناس
عندئذ .. لن يبقى لكم عرش واحد
اذ لولانا ما عاش إله أو ذيل إله

أنكي : ((**بارتباك ومكر**)) هذا ليس قراري ..
ليس قراري
ما شأني .. ما شأني في مسألة الموت
هذا ما قرره آنو

((**يهدأ يقترب منه**))

آدابا يا أوفى من صاحبت من الناس
خذ بنصيحة أنكي ..
ولسوف ترى ما أفعل

ننليل(صوت) : احذر يا آدابا احذر

آدابا : أفعل ما شئت ..
فلن أفعل الا ما أختار

أنكي : ماذا .. ماذا تختار ؟
انسان يختار ؟!
ماذا نفعل نحن اذن ؟

آدابا : ماشئتم
لكني قلت وسوف أقول
لن أفعل الا ما أختار

انكي : أوه
ولماذا .. نبقى نتجادل في اللاجدوى
أنا أيضا قلت وسوف أقول
لا تنس طعام الموت
وشراب الموت

ننليل(صوت) : احذر ياآدابا احذر

انكي : تمت حكمة أنكي
فلتمض الى عالم آنو الان

ننليل(صوت) : احذر يا آدابا احذر

آدابا : ((**مع نفسه**)) تمت لعبة أنكي ..
فليقبل آنو ..
لأرى لعبته ..
ويرى ما يختار الانسان

((**تنطفىء الاضواء .. يبقى ضوء خافت في الجانب الذي يقف فيه أنكي**))

أنكي : ((**مع نفسه**)) سيكون إلها ..
وسيفقد أنكي خادمه ((**يضحك بسخرية**))
آدابا لن يقرب ما عاش ..
طعام الخلد
وشراب الخلد
لابد وأن يتركه آنو ..
فيعود الى الأرض
وسيذكر ما أوحيت إليه
فيعود إلى
وأعود اليه

((**يخرج انكي ، تنطفىء الاضواء ، بعد قليل يضاء منتصف المسرح .. آدابا يقف أمام آنو ..**))

آنو : أنت ــ اذن ــ آدابا
أول انسان يمرق من طابور الفقراء
أول انسان يتحرر
((**يقترب منه**)) فلتفخر
بصعودك للعلياء
ودخولك عالم آنو الأكبر

آدابا : ((**بسخرية**)) لو يسمح .. آنو
أنا لم أمرق من شيء ..
لم أصعد للعلياء

الا لاحدثكم عن جوع الفقراء
وعن الذل الاكبر

آنو : « **غاضبا** » ماذا ؟ تتحدى آنو ؟
تتحدى قانون الاشياء ؟

آدابا : لن اتحدى أحدا ..
لكني أعجب كيف هجرت الارض
ونسيت الفقراء ..
وآثرت العلياء

آنو : « **بسخرية وغضب** » وأخيرا .. يطلب مني بشر ..
أن اهبط من عرشي لعبيدي ..
وأصيح : هلموا .. ها هو آنو يصبح منكم
ها هو آنو ..
يلغي قانون السادة واللقطاء
« **يهدأ قليلا** » فلتفهم ياأول بشر يدخـل مملكتي ..
انك لن تخرق قانون الاشياء

آدابا : فاذن ، ما معنى أن نتحدث عن ذل القيد
وعن طابور الفقراء ؟

آنو : « **بخبث** » لم لم ننه حكايتنا ؟
دعك من الذل ..
من الموت ..
من الفقراء
وابق هنا ، في العلياء
ستكون إله البحر
وستمنح ماشئت من القوة والبطش

« **صمت .. آدابا يفكر** »

لك ما تختار
كسر أجنحة الريح ..
وهدم جدران الاسوار
لك ما تختار
اعشق زوجة أي إله ..
وتزوج ـ إن شئت ـ عشـــيقة آنو .. عشـتار

« **يغريه ، وهو يفكر** »

فكر .. فكر
لك ما تختار
القوة .. والبطش .. وعشتار

آدابا : « **مع نفسه** » الريح .. الاسوار ..
اله البحر
عشتار
ما أختار
الريح .. القوة والبطش ..

وعشتار

آنو : فكر .. فكر
وتأمل في ملك ليس له حد
ستكون إلها بعد قليل
عند حضور طعام الخلد
وشراب الخلد

آدابا : بعد قليل .. ها
الموت .. الخلد ..
الخلد .. الموت
وأخيرا نكتشف اللعبة

آنو : « **بتعجب** » لعبه ؟ !
أية لعبه ؟

آدابا : « **بسخرية** » حتى آنو ..
لا يعرف أية لعبه ؟

آنو : ماهذا .. ماهذا ..
هل يخفى شيء عن حكمة رب الأرباب ؟

آدابا : اذن .. فلتعلم « **يقترب منه** »
ليس الموت ولا الخلد قضية آدابا
موتي وخلودي لا يملكه غير الفقراء

آنو : نحن ، اذن ، لاتملك شيئا

آدابا : لا أعلم

آنو : أوليس خلودي شيئا لا يملكه غيري ..

آدابا : لا يملكه غيرك ؟
ما معنى أن تخلد أنت ..
ألم تسأم هذا الخلد الابدي ..
ألم تسأم ؟

آنو : ماشأنك في أن أسأم أو لا أسأم ؟
« **يهدأ** » فكر .. فكر ..
ستكون إلها بعد قليل
عند حضور طعام الخلد
وشراب الخلد

آدابا : اقسمت
الا أقرب ـ ما عشت ـ
طعام إله .. وشراب إله

آنو : ما هذا ؟ !
هل تقسم أن تبقى بشرا ..
هل تقسم ؟

آدابا : أقسمت .. ولن أندم

آنو : حسنا .. مادمت مصرا
لن تخرج حتى تندم
حتى يلتف الذل حواليك
« **وبغضب** » اهبط يا آدابا للارض ..
فقد كتب الموت عليك

كتب الذل عليك

« يبقى آدابا واقفا .. في حين يتهاوى آنو وهو يطبق بقبضتيه على رأسه .. يبقى المشهد صامتا للحظات ، يضاء جانب من المسرح .. تظهر فيه ننليل »

ننليل : حتى حين يطارك الموت
تبقى منتصرا وحدك أنت
آدابا لن تفنى أبدا ..
لن ينهي شيئا موتك
مادام سيبقى فينا صوتك

« يضاء جانب آخر من المسرح يظهر فيه أنكي »

أنكي : نحن جميعا نتنازل للعالم
من أجل المولود القادم
« **يشير الى نفسه** » حتى أنكي وهو إله
لا يملك شيئا ، حتى يفقده ، أو يمنحه لسواه

ننليل : ادابا لن تفنى أبدا ..
لن ينهي شيئا موتك
مادام سيبقى فينا صوتك

الفصل الثالث

« نفس مكان الفصل الاول .. يبقى المسرح خاليا من الممثلين بعض الوقت ، ثم يدخل السيد ، يتبعه جلاده ، ينظر السيد الى الاطلال نظرة تفتيش .. يبقى الجلاد واقفا دون أن ينظر الى الاطلال .. »

السيد : اتظن بأن الاطلال
خالية ..

جلاد السيد : « **يستفزه** » لا يعقل يامولاي
فهم أبناء الاطلال ..

السيد : وما معنى هذا الصمت ؟

الجلاد : صمت قبور يامولاي
صمت قبور

السيد : أفهم
لكن أين عبيد الدولة ؟

الجلاد : ليسوا فيها

السيد : « **بضجر** » ليسوا فيها .. ليسوا فيها
هل أنا أعمى ؟

الجلاد : « **يستفزه أكثر** » أنت بصير .. يامولاي

السيد : « **غاضبا** » أتظل غبيا ..
يا « **بتردد** » يا حيوان

الجلاد : احذر
أنا لست غبيا ..
واذا لم ترجع عن قولك ..
قد اتنازل عن مهنتي الان

السيد : « **يلاطفه** » كلا .. كلا ..
انت الجلاد

الجلاد : « **يثيره** » وأنا أحد الاسياد

السيد : حسنا .. أحد الاسياد
أحد الاسياد
« **مع نفسه** » ياويح زمان ..
أصبح فيه حتى الجلاد
يتنكر للاسياد
« **يلتفت اليه** » مادامت هذي الاطلال خالية ..
فلنبحث عنهم في غير مكان

الجلاد : لو يسمح لي « **بسخرية** » مولاي
ماقيمة أن نبحث عنهم ؟
نحن الشرفاء
وهم الضعفاء
نحن النبلاء
وهم الفقراء
فلماذا نبحث عنهم ؟
مولاي
دعهم .. دعهم

السيد : « **يقلده** » دعهم .. دعهم
آه يا « **يتردد** » ياجلاد الاسياد ..
متى تفهم ؟

الجلاد : أفهم ؟
أفهم ماذا يا ... مولاي ؟
هل قدر لي أن أفهم
إلا وقع السيف الغائر في الاجساد ؟
وتعطش سوط ينقع في برك الدم ؟
هل قدر لي أن أفهم
الا قهقهة الاسياد ؟

السيد : ولهذا .. كنت مع الاشراف
« **يهدده** » هل ترغب أن يسلم رأسك للسياف

الجلاد : ولماذا ..
مادام الأمر كذلك .. فلنصمت

السيد : ولنفهم

الجلاد : واذا شئت سأفهم .. أو لا أفهم
« **مع نفسه** » ان لم تملك نفسك في هذا العالم

ما جدوى أن تفهم أو لا تفهم ؟ !
« **يلتفت اليه** » مولاي
هل نبحث عنهم في غير مكان ؟

السيد : اين تظنهمُ الآنْ

الجلاد : إن قلتُ :
دعهم ، ما قيمة أن نبحث عنهم
ستقول بأني لا أفهم
ستثور

السيد : ولماذا لا نبحث عنهم ؟

الجلاد : مولاي .. الامرُ خطير

السيد : فلنتحدث عن هذا الأمر .

الجلاد : مولاي .. الامر خطير

السيد : قلت : تحدث عن هذا الامر

الجلاد : «**يبدو جاداً ، يحاول ان يخيف السيد**»
مولايْ
هناك في العراء
تجمعوا .. تمردوا
ثاروا على الاطلال
ثاروا على الاغلال
مولايْ
رأيتهم هناك يلتمون أصحابا
ويلهجون باسم آدابا
« **السيد يضطرب ، والجلاد يتابع** »
رأيتهم مولاي يزحفون كالطوفان
يجتمعون مثلما تجتمع السيول في الوديان
رأيتهم هناك يفرسون
راياتهم بين شقوق الطين
« **يصمت قليلاً** » مولاي ، لا اكتم دهشتي ،
فهؤلاء
ليسوا بمنبوذين
ليسوا بمنبوذين

السيد : منبوذون
وسيبقون — كما كانوا — منبوذين
منبوذين

الجلاد : الامر خطير
فهمُ في كلِّ مكان

السيد : اتبعني ..
وستعرف كيف سأخمد هذي النيران

« **يخرج السيد ، يبقى الجلاد** »

الجلاد : اتبعه ؟ أنا أتبعه ؟
اليوم ستشتعل النيرانْ
وليسقط هامش ذيل الحاشية الاولى ..
من قانون الجلادين ..
التابع للحاشية الاولى ..
من قانون الأوغاد

« **يخرج الجلاد من الجانب الآخر .. بعد قليل يدخل الكاهن ، يتبعه جلاده .. يبدو عليهما التعب** »

جلاد الكاهن : وندور .. ندور
ونعود اليهم
مَلَّتْ أقدامي .. ملت كفّايْ
ومللت معي يا مولايْ

الكاهن : دع مولاكْ
دعهُ .. فمامَلَّ سواكْ

الجلاد : كيف ؟ وهل عاد الأمر كما كانْ ؟

الكاهن : أتكذبني ؟

الجلاد : ولماذا نخدع أنفسنا ؟

الكاهن : تخدع نفسك ..

الجلاد : انت كذلك يا .. مولايْ

الكاهن : كفاك تثرثر

الجلاد : ثرثرنا يامولاي كثيراً .. واليومْ
ما عاد دعاؤك يرعبهم ..
حتى كرـ سياطي ما عاد يؤثر فيهم

الكاهن : حَفنةُ منبوذينْ
تتحدانا !
ياويح زمان مجنونْ
«**مع نفسه**» يبدو أن دعائي أصبح لاينفعني
يبدو أن الهي آنو لا يسمعني
« **الى الجلاد** » ماذا نفعل ؟

الجلاد : هل تسألني .. ماذا نفعل ؟!
هل يسألني كاهن معبد آنو ..
كاهن معبد ..

الكاهن : « **مقاطعاً** » فلتصمت يا وجه النحس

الجلاد : فلأصمت .. فلأصمتْ
« **يثيره** » حقاً مولاي
ماذا نفعل ؟

الكاهن : قلت : اصمتْ
دعني لحظات أتأمَّلْ

« **الكاهن يفكر .. يبدو قلقاً** »

الجلاد : لن تفعل شيئاً مهما فكرتْ ..
أما قلتُ : مللتْ

الكاهن : الصمت : الصمتْ

الجلاد : الصمت .. اجل .. الصمتْ
لم يبق لنا غيرُ الصمتْ

الكاهن : ويحك يا هذا ..
أتفكر تفكير المنبوذين ؟

الجلاد : أنا منبوذٌ من زمنٍ ..
منبوذٌ حتى من نفسي ..
منبوذٌ فيكْ

الكاهن : منبوذٌ فيَّ ..
إذن ، أنا أيضاً منبوذٌ فيكْ
والعالم منبوذ فينا
وجميعاً ، في العالم منبوذون
والعالم جزءٌ من سيدنا آنو ..
((وبخبث)) وأنا مادمتأمثل آنو فوق الارض
فأنا سيدكم
((يقترب منه)) أرأيتْ ؟
هذا ما كنت أفكر فيه ..
وما كنت تفكر فيه أنتْ

الجلاد : حقاً أنت ممثل آنو ..
ولذلك تفهم كيف تشاء
وتفسّر كيف تشاء
((يشير الى الاطلال)) ولسوف تعد تحرّرهم
عصيانْ

الكاهن : بل اكثر من عصيانْ
من يملك أن يتحرر؟
نحنُ جميعاً أسرى العالم
أسرى هذي الأبدانْ
هل يتحرر
من لم يتطهر بالأدعية القدسية والترتيل ؟
هل يتحرر
من لم يَدْعُ له كاهن معبد آنو ..
كاهن معبد أنكي ..
كاهن معبد أنليلْ ؟؟

الجلاد :**((بسخريه))** ولهذا لم يتحرر جلادك حتى
الان
أدعُ له أن يتحرر منك ومن هذا العالَمْ

الكاهن : دعْ هذا .. ولنبحث عن حل

الجلاد : ما قيمة أن نبحث عن حلٍّ ..
وهمُ في كلِّ مكان

الكاهن : **((بسخرية))** في كلِّ مكان !
إن كنت خدعت ، فلن ينخدع الكاهن ..
فالمنبوذونْ
ليس لهم غير الأطلال مكانْ
واليها سوف يعودونْ
أما أنتْ
فاصمت .. واتركني أتدبر أمري

الجلاد : حسناً دبّر ما شئت ..
فلن تبصر جلادك بعد الآنْ
جلادك هذا اليوم
يتحرر من ظلم الأسياد
((يشير اليه)) ومن الكُهّان **((يخرج مسرعاً))**

الكاهــن : **((يتبعه))** أينْ ؟
عُدْ نتفاهم
عُد ياجلاد والاّ **((يلتفت اليه الجلاد))** عُدْ

الجلاد : اصمت .. يا وجه النحس **((يخرج))**

الكاهن : أنا وجه النحس
سترى أنت ومن تتبعهم
من هو وجه النحس

((يخرج الكاهن من الجانب الآخر .. بعد قليل تدخل المجموعة منشده))

المجموعة : بلغ السيل .. الليل مداهْ
طفحت .. طفحت كأس الخيبه
فليتمرد في منفاهْ
إنسان الدهشة والغربه
يا وجه الانسان القابع
أجيالاً في رحم الأرضْ
يا وجه الانسان الضائع
باسمك يبدأ صوت الرفضْ

باسمك يا وجه الأنسان
نطلع من أعماق الهوّه
نخلع أثواب الحرمانْ
باسمك تبدأ أول خطوه

مقدم المجموعة : ليكن هذا اليوم اليوم الفاصلْ
المجموعة : ليكن .. ليكنْ

((يدخل السيد))

السيد : ماذا سيكونْ
ياعصبة أوغادٍ ..
ياحفنة منبوذينْ
ماذا ..ماذا سيكونْ ؟

مقدمالمجموعة : أترونْ
من يتكلم عن حفنة منبوذينْ

الآخر : أحدُ الأسيادْ
عفواً ..

الآخر : تقصد أحد الأوغاد

الآخر : فليضغ ، إذن ، لقرار المنبوذينْ

الآخر : وليتحمّل

السيد : **« مستفرباً »** أحد الأوغاد
قرار المنبوذين
سأريكم من منّا سقرر
« يندفع اليهم .. يتصدى له مقدم المجموعة »

مقدم المجموعة : مهلاً .. مهلاً ..
لن ترفع صوتك بعد اليوم
نحنُ نقرر
وننفذ ما قررناه
أفهمت
نحن نقرّر
نحنُ .. وليس الاوغاد

السيد : ما هذا .. ما هذا .. الاوغاد !!
فلنتفاهم .. فلنتفاهم

مقدم المجموعة : **« الى المجموعة »** اسمعتم ؟
« وبسخرية » يطلب ان نتفاهم
« الى السيد » هل يوجد في هذا العالم
من يتفاهم ؟

« يقترب من واجهة المسرح »

حين يقوم جدارٌ بين الناس
فيقالُ لهم : أنتم نبلاء
وأنتم لقطاء
حين يكون العالم بيتاً للأشراف
ومنفى للفقراء
حين تصل الاغلال
في أعناق الضعفاء
فالحكمة في هذا العالم
الا تتفاهم
الحكمة أن تخرج من هذا المنفى ..
وتقاوِمْ .. وتقاوِمْ
« الى السيد » هل يوجد في هذا العالم
من يتفاهم ؟

السيد : **« مضطرباً »** ولماذا .. ولماذا لا يوجد ؟
ها أنا .. ها أنا من يتفاهم .

مقدم المجموعة : **« الى المجموعة »** اسمعتم ؟
«الى السيد» هل تفهم ياهذا .. لغة الدم؟

السيد : الدم .. الدم

مقدم المجموعة : هذي لغة العصر

السيد : لا أفهم .. لا أفهم
ماذا .. ماذا قررتم ؟

« يلتف افراد المجموعة حوله »

المجموعة : هل تتحمل ؟

السيد : أتحمل ماذا ؟ ماذا قررتم ؟

المجموعة : أن تقتل

السيد : كلاّ .. كلاّ ..
اني أتنازل .. أتنازل

« يحاول التخلص .. تتقدم المجموعة اليه .. يلتف أفرادها حوله ، تمتد أذرعهم نحوه وتطبق على عنقه ، يصرخ .. وبعد لحظات تبتعد المجموعة عنه قليلاً وهو يتهاوى على الارض .. »

مقدم المجموعة : اخفوه بين الاطلال
ولننتظر الآخر .. والآخر .. والآخر
« تحمله المجموعة خارج المسرح ، يدخل الكاهن .. لا يجد أحداً ، بعد قليل يعود أفراد المجموعة .. يراهم الكاهن »

الكاهن : عدتم
عدتم لمنازلكم
عادت اسراب الغربان
لخرائبها ..
صدق الكاهن
ليس لكم غير الاطلال مكان

الآخر : عدنا
لكن ستكون الاطلال مقابر للأسياد

الآخر : للأوغاد

الآخر : للمحتالين

الآخر : للدجالين

مقدم المجموعة : والكاهن اكبر دجال في الدوله

الكاهن : ليكنْ
أمّا أنتم فعبيدُ الدولَة

مقدم المجموعة : نحن رجال الدولة

الآخر : نحن رجال الارض

الآخر : نحن رجال الرفض

الآخر : نحن الاحرار

الآخر : نحن الثوار

الكاهن : وتعاويذي ؟

مقدم المجموعة : طارت

وانقلبت طاسات السحر عليك

الكاهن : وبخوري ؟

الآخر : ما عادت تتصاعد من بين يديك

الكاهن : ودعائي ؟

الآخر : لن يعبر جدران معابدك الصماء

الكاهن : وارادة آلهتي ؟

الآخر : سقطت بين تمائمك الصفراءْ

الكاهن : وأنا ؟

الآخر : لن تفعل شيئا بعد اليوم

الكاهن : كلا .. كلا ..

أنا كاهن معبد آنو ..

كاهن معبد أنكي ..

كاهن معبد أنليلْ

مقدم المجموعة : لن تفلت من ايدينا

حلت لعناتُ الاجيال عليك

والتفت الموتُ حواليكْ

الكاهن : الموت ؟!

« يقترب افراد المجموعة منه »

المجموعة : أجل .. نحن الموتْ

الكاهن : الموت .. الموت !!

« يلتفون حوله »

حذار والا ستكون نهايتكم

كنهاية آدابا

اين هو الآنْ

اين هو الآنْ ؟

مقدم المجموعة : اناآدابا

الآخر : وأنا آدابا

الآخر : وأنا

الآخر : وانا

الآخر : وانا

الكاهن : أبدا .. أبدا .. آدابا ماتْ

آدابا ماتْ

المجموعة : هاك ـ اذن ـ ضربة آدابا

« تمتد أذرع أفراد المجموعة نحوه .. يحاول أ نيتخلص ، تطبق الاذرع على عنقه .. تبتعد المجموعة عنه قليلا ، وهو يتهاوى على الارض .. تحمله المجموعة خارج المسرح يخفت الضوء .. بعد لحظات تدخل المجموعة منشده .. »

المجموعة : بلغ السيل .. الليلُ مَداهْ

وتوهج صوتُ الحريَّة

فليتلمسْ وقع خطاهْ

إنسان الأرض المنفيه

يا أرضاً ترقب آدابا

وبشائر يوم موعودْ

اليوم هنا ، نفتح بابا

لخطانا ، واليك نعودْ

« تخفت اضواء المسرح .. يتحرك أفراد المجموعة ببطء ، وهم يرددون (واليك نعود) .. يطلع آدابا من بين الاطلال »

آدابا : اليوم ، هنا ، في القاعْ

تمتد جذورٌ مبتدئه

اليوم ، أمام الاقفاص الصدئه

يسقط الفُ قناعْ

اليوم ، من الاكواخ المنطفئه

تطلع الفُ ذراعْ

---

* أخرجها الفنان محمد نوري طبو ، وقدمتها فرقة مسرح الرواد ، على مسرح بهو الادارة المحلية بالموصل من (١٠-١٢) أيار ١٩٧٢ -

شهريات الاقلام

اعداد وترجمة نضال المهداوي

تشيكوسلوفاكيا	**انكلترا**
استمارة أدبية لجريدة (رودي برافو)	انني اصرخ ... حريق
فرنسا	**ايطاليا**
جائزة أدبية لأندريه فورمسير	الوارث المتوحش
تركيا	**النرويج**
ترجمة رواية طاجكستانية	كتاب عن عمال النرويج
الهند	**بولندا**
المؤلف الأول لناثر موهوب	مكتبة الثلاثين سنة
البرازيل	**امريكا**
رواية جديدة لجورج أمادو	وداع للماضي
اليونان	
٣٠ عاماً على تأسيس المسرح الأثيني	

تشيكوسلوفاكيا

استمارة أدبية لجريدة (رودي برافو)

ابتداء من شباط في هذا العام وجريدة رودي برافو توالي اسبوعيا نشر أجوبة أعضاء اتحاد الكتاب التشيكوسلوفاكيين عن ثلاثة اسئلة تتناول النظرة الاجتماعية للفن ودوره الذي كان بالامكان ان يلعبه في المجتمع والحالة الراهنة للنقد الادبي وماذا يتوقعون لمصير مستقبل الادب الجيكوسلوفاكي .

واشترك في الاجابة العديد من الادباء أمثال : فاتسلاف كابليتسكي، ميرسلاف فلوريان ، الينافربوقا ، ميرسلاف تومانوف ، وغيرهم .

ومما قاله ايوزيف ريباك : انني لا اخشى على مستقبل الادب في بلدنا ذلك لانني لا أخاف على مستقبل شعوب قطرنا ذلك لاننا مؤمنون بالوحدة الاشتراكية مع الاتحاد السوفيتي وبقية الاقطار الاشتراكية الاخرى . وكلما كان ارتباط ادبنا معهم أكثر كلما تغلغل أكثر فأكثر في عمق وجوهر الظواهر والصراع داخل المجتمع وان المشاركين في ملء الاستمارة لا يمكنهم اعتبار أنفسهم ممثلين للادب الجيكوسلوفاكي المعاصر دون الايمان بالاراء الاجتماعية التي دلت عليها أجوبتهم في (رودي برافو) .

فرنسا

جائزة لاندرية فورمسير

لجنة تحكيم الجوائز (فولكان) برئاسة ممثلها ارمان لان وضعت الجائزة مابين اندرية فورمسير مؤلف كتاب (نصائح للمراجعة) الذي نشرته دار (كاليمار) وكساف بيك مؤلف (الآفة التي أكلت الناس في أفيرن وجيفادون) من نشر البين ميشيل .

وفي كتاب (نصائح للمراجعة) مجموعة دراسات نقدية لاندرية فورمسير عن مولير ، بلزاك ، هيجو ، ستندال ، زولا ، دي فيني ، والعديد من كتاب العصر مثل البير كامو ، جولينيه بيندا وغيرهم .

وتبرز (اللومانتيه) عمق الآراء النقدية لاندريه وتبحره الذي لا تشوبه شائبة والميزة الرئيسية للكتاب تتجلى في ان الناقد ينظر للمظاهر الادبية من خلال علاقتها بالتاريخ . ولا عجب فان اندريه هو

أول من درس الابعاد الماركسية في انتاج بلزاك (الكوميديا اللا انسانية) وكتب بيير هنري في (موند) عن كتاب اندرية : (ان آراء النقـاد البورجوازيين التقليديين أحيانا يجب ان تراجع بصورة متينة) .

تركيـا

ترجمة رواية طاجكستانية

أصدرت دار النشر (فاريلك) في استانبول وبترجمة يالجين تورا رواية الكاتب الطاجكستاني ساتردين آين [بخارى] وقد ذكر ناقد المجلة الادبية (يدي‌تيبه) في استانبول ان هذا الكتاب يعرف القراء الاتراك لاول مرة بالفنان السوفيتي الكبير . ويضيف : وأثناء قراءة الكتاب نستطيع ان نفهم بشكل أوضح معنى الثورة انها ليست قضية الثوار المحترفين فقط انما قضية الشعب باجمعه الذي يقدم شروط الحياة .

الهنـد

المؤلف الاول لناثر موهـوب

صدر المؤلف الاول للناثر كيفال سود وفيه خمس قصص تعالج أهم الاحداث اليومية للبنجابيين البسطاء وتشير الى ذلك اسـماء القصص نفسها (على الصليب) ، (الرصيف المبلل) ، (الدجاج) . وهذه مكتوبة باسلوب طري ولغة واضحة لابن البلد البنجابي المعاصر ، وكثير منها اتخذت شكل حكاية غير متقطعة متسلسلة اذ ان غالبا مـا يثير الكاتب حدث اعتيادي بسيط يجعله يقلق ويفكر وحتما يعـاني ويحدد موقفه الانساني . واسلوب الكاتب يعكس خصائص تكوين النثر البنجابي المعاصر ، ويمتاز الكاتب بروح الفكاهة . وعندما يعـالج الشاعر مشكلة حساسة قومية اجتماعية فان فكاهته تتحول الى سخرية وتهكم ذكي دقيق لاذع .

البرازيل

رواية جديدة لجورج أمادو

ذكر في المجلة الشهرية الادبية الارجنتينية الصادرة في ريودي‌جانيرو أن الكاتب الاكاديمي البرازيلي جورج أمادو قد انهى عمله في روايته الجديدة التي أطلق عليها عنوان (تيريزا باتيستا ملت من الحرب) وكما جاء في المجلة ان نزول الرواية الى الاسواق سيكون بمناسبة عيد ميلاد الكاتب الستين .

اليونان

٣٠ عاماً على تأسيس المسرح الاثيني

في سنة ١٩٧٢ يكون قد مر ٣٠ عاما على تأسيس المسـرح الفني الاثيني الذي أسسه المخرج الاغريقي المعروف ك. كون ، وبهذه المناسبة فقد تهيأ المسرح لعرض ثلاثة عروض : مسرحية لول انكلوستاك (انطونيو ام اخبار ؟) ومسرحيتان في عرض واحد لديمتري كيخايدس (دبـلة الخطوبة) و (تافليه) ومسرحية كيوركيسا سكورتيسا (الموسيقيون) وهذه المسرحيات للمؤلفين الاغريقيين المعاصرين تعالج أهم المشـاكل الزمنية الدقيقة .

وافتتح موسم المسرح بعرض المسرحية الاولى للكاتبة الاغريقيـة الشابة لول انكنوستاك التي تجلى نجاحها سنة ١٩٦٥ في نفس هـذا المسرح الذي قدم آنذاك مسرحياتها الثلاث في وقت واحد : (المدينـة) و (الاستعراض) و (المبيت) . وفي سنة ١٩٦٧ قبل حدوث الانقلاب بفترة قليلة عرضت مسرحيتها (المعاشرة) على المسرح القومي . أمـا بعد الانقلاب بفترة مايقارب خمس سنوات فان انكنوستاك وغيرها من المسرحيين الاغريقيين كانوا قد التزموا الصمت وموضوع المسرحية التي قدمت الان من قبلها مرتبط بالواقع الاغريقي المعاصر وبحياة بـلدان أوروبا الغربية . وقد اعلن ك. كون في مؤتمر صحفي [ان الموضـوع الرئيس للمسرحية هو : التهديد ، التهديد الاجتماعي والشخصي . ومكان الاحداث هو : أوربا] والبطلة الرئيسة في المسرحية هي امرأة تركت وطنها هربا من الاستبداد فوجدته أيضا في المكان الذي لجأت اليه أي ان الهروب من المأساة ليس مخرجا هذه هي فكرة المسرحية التي فتحت للمشاهدين بابا للامل في ان ليس كل شيء مضيعا .

انكلترا

[انني أصرخ – حريق]

من جديد ، أثار انتباه النقاد ، المخرج الانكليزي الشهير ادوارد بوند . وموضوع مسرحيته الجديدة (طريق ضيقة في أقصى الشمال) وهي فضح وتعرية لتأثيرات ومخلفات الكولونيالية . ويعرض المؤلف هذا الموضوع بتقديمه تاريخ اليابان ومرحلة اصطداماته الاولى مـع مساعي الغرب الامبريالية . وبرأي النقاد ان بوند كتب مسرحيته تحت ستار الدراما اليابانية للقرن التاسع عشر ذلك لكي لا يلاقي صعوبـة في تعريته وفضحه التناقضات السياسية والاجتماعية في انكلتـرا المعاصرة .

وفي مقابلة له مع (نيويورك تايمس) الاسبوعية قال انه يرى أن واجبه يكمن في فضح عيوب المجتمع الانكليزي الذي وصفه ب (الوحش الجريح) . ومعقبا على رد فعل النقاد على مسرحيته قال : للاسـف انهم لا يكتبون عن مضمونها ، واذا ما كان هناك في البيت حريق فانني أصرخ (حريق) وذلك ليس من أجل ان تثمن معطياتي الصوتية .

ايطاليا

الوارث المتوحش

أثارت انتباه النقاد والقراء رواية سيرة حياة أوكو أتاردي [الوارث المتوحش] التي حازت على جائزة الادب الايطالي (فياريدجو) في السنة الماضية . ويثير الكتاب اهتماما خاصا ذلك لان مؤلفه يواجه الجمهور لاول مرة في عالم الادب في الوقت الذي يكون اسمه قد بـرز منذ زمن كأحد طليعي الرسامين والنحاتين المعاصرين ، وعقب كارلو ليفي اتاردي بتجسد الاقتران السعيد بين موهبتين : الرسم والكتابة .

قضى أتاردي طفولته وشبابه المبكر في سيتسيل وفي روايتـه يتحدث عن الواقع السيتسبلي في نهاية العشرينات والثلاثينات وفـي المرحلة المظلمة وقت سيطرة الفاشيين عندما كانت الحياة في الجزيـرة مليئة بالوحشية والعنف الذي لاقى تربة خصبة بتأثير التخلف الابدي والفقر اللذين يسودان الجزيرة . ويعرض أتاردي كيف ان وحشـية الخلق وكل الحياة المحيطة أثرت عليه أولا حينما كان صبيا ثم شابا أصبح قلبه قاسيا ثم بعد ذلك اخذت تولد فيه نزعة نحو حياة اخرى أكثر انسانية واخذت تنمو فيه الرغبة في تغيير الواقع غير المطـاق

القاسي الى واقع آخر . وتنتهي الرواية بهروب الشاب الى (القارة) وتاريخيا تتطابق هذه اللحظة مع انتهاء الحرب في تحرير ايطاليا من الفاشية . ويبقي المؤلف بطله في عمره العشرين . وهنا بالضبط تبدأ حياته الابداعية في الرسم التي انحاز فيها نحو الاتجاهات التقدمية وذلك بعد مجيئه الى روما . وكما ورد في رأي النقاد ان رواية أتاردي ساعدت على فهم كثير من الابداعات السابقة الصعبة في مراحل مختلفة لهذا الرسام والنحات المبدع الذي اهتم بمشاكل الحياة الايطالية الاقتصادية والسياسية . ان الرواية مكتوبة باسلوب انتاجات الكتاب (الميريديوناليين) في نهاية ذلك القرن وبداية القرن الحالي الذين صوروا الرغبة الوحشية للجنوب الايطالي والتي فيها مشاهد غير قليلة تصور الطبيعة الا ان ما يميز بطل رواية أتاردي هو رغبته الملحة في التحرر من الظلمة التي تحيط بواقعه . لقد اوضح أتاردي ارتباط روايته المؤرخة الدقيقة والمعاينة بقلق ، برسومه الثمانية عشر التي أتمها عند انهاء الكتاب والتي عرضت في معرضه . وقبل فترة وجيزة نشر أوكو أتاردي رسالة مفتوحة طويلة في جريدة (أوتيتا) ، حلل فيها الحالة السياسية الداخلية المحتدة الموجودة الان في ايطاليا ، انه كتب عن واجبه كفنان عليه ان يستغل (الموقف الحساس في النضال الذي يوقف التدحرج في هالة الفاشية والاكليروسية . هذا النضال الذي يفتح ويقوي طريق تطور الديمقراطية والاشتراكية)

النرويج

كتاب عن عمال النرويج

عنون الكاتب النرويجي الشاب كتابه الجديد ب (الزنك) وفكرته تدور عن شركة عمال الزنك النرويجيين ، عملهم ، وفقدهم آمالهم وأحلامهم . وبالوقت نفسه يحضر جميع الطبقة العاملة في النرويج . وقد وجه مراسل جريدة (فريختين) بعدة أسئلة الى الكاتب :

ـ ماهو موضوع كتابكم الرئيس ؟

ـ اردت القول ان عمال النرويج يتيهون في ضلالة . انهم مخدوعون من قبل من يرتكز في السلطة ان مصيرهم متعلق بتلك القرارات التي تتخذها الادارات الرأسمالية في الغرب . لقد ألفت كتابي من أجل مساعدة الطبقة العاملة في وعيها الوضعية الحقيقية للامور . انني مؤمن في أنه سيأتي زمن يتحول فيه جهد هؤلاء العمال أنفسهم ، الذين يحنون ظهورهم لاصحاب شركات الزنك النرويجية ، الى موقف احتجاجي ضد مشاركة النرويج في السوق الاوربية المشتركة .

ـ في كتابكم تبدو مساع ترغبون فيها اظهار صور المستقبل وتتحدثون فيها عن الثورة ، ماذا تقصدون بهذا ؟

ـ يجوز انني أبديت فكرتي بشيء من الابهام ولكني عنيت بها شيئا محددا بالضبط وهو : أن على العمال النرويجيين بقيادة الحزب الشيوعي النرويجي ان يستلموا السلطة بأيديهم من أجل مصلحة أهل البلد ومن أجل امتلاك أدوات الانتاج . ان هذا أمر المستقبل ولكني مؤمن بأن ما سيحدث هو كذلك .

ـ لا يجوز تسمية كتابكم بكتاب سياسي بالمعنى الكامل والاصطلاحات التي استعملتموها كانت رمزية فكيف تعللون ذلك ؟

ـ انني أعتقد انني يجب أن أعمل الكثير من أجل لغة انتاجاتي . ذلك لانه من أجل ان يؤمن الناس بأفكار كتبي لا يجوز فقط ان اعلن : انني البارحة كنت بورجوازيا راديكاليا واليوم أصبحت ثوري التكوين أدعو الى كذا وكذا . أنا نفسي لا أصدق هذا الانقلاب ولا أعتقد ان الاخرين سيؤمنون بهذا ، ويجب العمل كثيرا من أجل أن يكون الشكل مطابقا لمحتوى الانتاج .

بولندا

(مكتبة الثلاثين سنة)

في نهاية عام ١٩٧٢ ستصدر الاجزاء الاولى من المسلسلة النشرية لـ (مكتبة الثلاثين سنة) ويشارك في تأسيس المكتبة الناشرون والنقاد والشخصيات الثقافية ويحتمل ان تصدر هذه الوجبة بما يقارب ١٠٠ كتاب تضم انتاجات أدبية كثيرة من روايات ودواوين شعر ومسرحيات للعديد من الناشرين والشعراء والمسرحيين في بولندا الشعبية .

وكما جاء في جريدة (تريبونا لودو) انه سيصدر في السنة الحالية مايقارب ٢٠ جزءاً من ضمنها (الشعر والملحمة) لفلاديسلافا برونيفسكي و (الدراما والقصص) ليون كروجكوفسكي وغيرها ...

اميركا

[وداع للماضي]

صدرت منذ وقت قريب رواية جديدة للكاتبة الاميركية المعروفة بخبيرة النثر الاميركي ـ يودورا أويلتي بعنوان (أبنة المتفائل) ، وقد نشرت مقاطع من الرواية مسبقاً في مجلة (نيويوركر) . ويودورا تنتمي للحركة المسماة (بالجنوبية) في عالم الادب الاميركي ، والتي ينسب اليها النقد كذلك كلا من فولكز ، وولف ، أورين ، ماكاليرس ، والكثير من الروائيين الموهوبين الذين تتميز انتاجاتهم بالعقيدة الجنوبية : الشعور بالتقرب من الطبيعة وعلاقة الدم والتعصب للتقاليد ، وهذا الشعور الانساني الكامل يتضاد مع الاكثر تجديدا في الادب الاميركي وهم (الشماليون) غير الروحانيين ويشعر أبطال انتاجات الجنوبيين بالتناقض المأساوي .

وبرأي النقاد ان يودورا في هذه الرواية ارتفعت عن مستوى الامزجة (المحلية) الى عموميات اجتماعية جدية والفت رواية تمتاز بصبغتها الاميركية وقد اعتبرها النقاد أحسن كتب يودورا وبأنه جدير بكل الحياة .

وأحداث رواية (ابنة المتفائل) تجري في الجنوب والمجرى الفكري يدور بين امرأتين في متوسط العمر . واحدة منهما لا أوريل تزور المستشفى الذي يرقد فيه أبوها المحتضر ، القاضي ، الذي يصطدم مع زوجته الثانية (فيفي) التي تصغره بكثير والتي لا تمثل النزعة العملية التطبيقية الشمالية فقط انما تمثل وسطا اجتماعيا آخر انها تنتمي لعائلة زراعية صغيرة من الجنوب الشرقي للولاية الذي ينتمي اليه الجنوبيون وعلى الاخص النبلاء من جماعة لأوريل الذين ينظرون باحتقار الى فيفي المستهترة . انها تبدو كفول الى جانب لأوريل الناعمة المثقفة . ولكنها كانت غبية وساذجة لدرجة قربت موت زوجها ولكن بغض النظر عن كون فيفي انسانا غريبا فان لأوريل ترى فيها صمود الحياة وصلابتها الذي يفتقر اليه الناس من محيطها ان الطاقة الحياتية تضمن المستقبل لاناس من طراز فيفي . وتبلغ الرواية أوجها في حالة دفن الاب القاضي . انه يعني ويرمز الى قبر الجنوب والقيم القديمة .

وفي رواية (ابنة المتفائل) يتنازع نوعان من الناس وشكلان من الحياة وقوتان مناضلتان في حياة امريكا والنصر بجانب الاكثر وقاحة وبدائية . والاكثر صلابة في الحياة وايمانا بها ، فانه رمزيا تحصل فيفي على البيت ولا أوريل التي قتل زوجها في الحرب . وفيفي بلا أطفال ولأوريل تظن أن البيت سيصبح خاليا أو سيستوطن فيه اناس غرباء جدا ..

كتب ناقد (نيويورك تايمس بوك ريفيو) الاسبوعية الادبية يقول : هي وداع ليس فقط للماضي المنقرض انما مع التخيلات المفقودة والاحاسيس المنصرمة .

صور من التراث

ألا لا تلوماني *

شعر : عبد يغوث بن صلاءة الحارثي

ألا لاتلوماني كفى اللوم مابيا
فما لكما في اللوم خير ولا ليا
الم تعلما ان الملامة نفعها ...
قليل ، وما لومي اخي من شماليا
فيا راكباً اما عرضت فبلغن ..
نداماي من نجران ألا تلاقيا
ابا كرب والايهمين كليهما ...
وقيساً باعلى حضر موت اليمانيا
جزى الله قومي بالكلاب ملامة
صريحهم والآخرين المواليا
ولو شئت نجتني من الخيل نهدة
ترى خلفها الجرد الجياد تواليا
ولكنني احمي ذمار ابيكم ...
وكان الرماح يختطفن المحاميا

• • •

اقول وقد شدوا لساني بنسعة
امعشر تيم اطلقوا عن لسانيا
امعشر تيم قد ملكتم فاسجحوا
فان اخاكم لم يكن من بوائيا
فان تقتلوني تقتلوا بي سيدا
وان تطلقوني تحربوني بماليا
احقا عباد الله أن لست سامعاً
نشيد الرعاء المعزبين المتاليا
وتضحك مني شيخة عبشمية
كأن لم تجد قبلي اسيراً يمانيا
وظل نساء الحي حولي ركداً ..
يراودن مني ما تريد نسائيا
وقد علمت عرسي مليكة انني
انا الليث معدواً عليه وعاديا
وقد كنت نحار الجزور ومعمل الـ
مطي وامضي حيث لاحي ماضيا
واعقر للشرب الكرام مطيتي ..
واصدع بين القينتين ردائيا
وكنت اذا ما الخيل شمصها القنا
لبيقاً بتصريف القناة نبانيا
وعادية سوم الجراد وزعتها ..
بكفي وقد أنحوا الي العواليا
كأني لم اركب جوادا ولم اقل
لخيلي كري نفسي عن رجاليا
ولم اسبأ الزق الروي ولم اقل
لا يسار صدق اعظموا ضوء ناريا

* من حروب الجاهليين مع الفرس حرب تسمى « الصفقة » وخلاصتها ان بني تميم كانوا قد استولوا على احدى قوافل كسرى التجارية ، فاحتال عليهم كسرى بأن حبسهم في حصن يدعى المشقر وقتلهم هناك ، وقد دعيت هذه الحرب بالصفقة لان الفرس اصفقوا باب المشقر على بني تميم وأعملوا فيهم السيف . وقد ارتأى بنو تميم الرحلة اثر هذه الحادثة ابتغاء الامن وتجنباً لمكروه آخر ، فكان ان نزلوا ماء يدعى الكلاب . بيد ان طبيعة الحياة في صحراء العرب لم تكن تعرف الدعة ، فقد استغلت قبيلة مذحج اليمنية حالة الضعف التي تعيشها قبيلة تميم في مستقرها الجديد اثر هزيمتها أمام الفرس فهاجمتها أملا بالغنيمة ، غير ان تميما حافظت هذه المرة في قتالها فارتدت مذحج مهزومة وكان ممن أسر في المعركة زعيمها عبد يغوث بن صلاءة الحارثي . وقد استقر رأي تميم على قتل عبد يغوث ، وفي الروايات ان تميما قد تركت له اختيار نوع القتلة فكان طلبه ان يقطع له عرق وان يؤتى له بزق خمر ، فاجابته تميم الى ذلك ، وعندها أخذ يتغنى بقصيدته المتقدمة وهو بين دم يتدفق وخمر يحتسى .

ان الرواية قد تبدو فيها روح الصنعة بيد ان القصيدة تعبر عن لاعج نفسي لايحسه الا من يتقدم وئيدا صوب الموت . وهي تمثل الى جانب ذلك الشخصية العربية الصميمة التي لا تلجمها خشية الموت ، فالشاعر يعاتب الذين لاموه لخوضه المعركة ، ويعنف قومه لتخاذلهم ، ويجادل اعداءه بصرامة ، وهو لا يغفل رغم كل ذلك عن الاشادة بنفسه وبلائه عند اللقاء . وأخيرا تغلبه برودة الموت فتراه يتأسى على نفسه متذكرا أيامه الخوالي ضمن أبيات تصبغها المرارة واللوعة . ان هذه

القصيدة رغم روعتها من حيث قيمتها الفنية والشعور الصادق الذي تتدفق به فان من الباحثين من لم يطمئن الى نسبتها لعبد يغوث تأثرا بالجو القصصي الذي يوحي بأنها موضوعة . وأبرز هؤلاء الدكتور طه حسين الذي صنفها ضمن فصل القصائد المنحولة من كتابه في الادب الجاهلي . والحق ان سرد القصة قد لا يخلو من عبث الرواة ولكن هذا لا يعني اننا يجب ان نشك في شعر قاله شاعر قد أحس باقتراب منيته فجاشت نفسه بأبيات سجل فيها اللحظات الاخيرة من حياته . ان في الشعر العربي أمثلة كثيرة بهذه المعنى منها قصيدة مالك بن الريب التميمي التي قالها وهو يصارع الموت اثر لدغة أفعى .

ان الرواية التي تتحدث عن قطع عرق لعبد يغوث قد تبدو مفتعلة كما تبدو رواية الافعى في قصيدة مالك بن الريب ، بيد ان الشيء الذي يقترب من اليقين هو ان كلتا القصيدتين تعبران عن معاناة صادقة لانسان أحسن باقتراب الاجل سواء أكان ذلك عن طريق تصور محض أو معاناة حقيقية .

مطالعات في الصحافة الادبية العربية

المعرفة ـ عدد خاص بالنقد الأدبي

أصدرت مجلة المعرفة السورية عدداً خاصاً بالنقد الأدبي (آب) واحتوى على العديد من البحوث والدراسات النقدية القيمة ، ومن بين الذين ساهموا فيه الدكاترة : احسان عباس وشكري فيصل وعبدالكريم اليافي وحسام الخطيب . والأساتذة : خلدون الشمعة ، صفوان قدسي، عادل ابو شنب ، جورج سالم ، محي الدين صبحي وغيرهم . وجاء هذا العدد مساهمة طيبة في حركة النقد الأدبي العربي التي مازالت في طور التكوين والصقل .

ومن ابرز الدراسات التي تضمنها العدد دراسة الأستاذ خلدون الشمعة (أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر) وقد جاء في مقدمة دراسته هذه قوله :

يقال في تعريف « الأزمة » انها نقطة الانعطاف الحاسمة التي تنطوي على نبوءة مضمرة ترهص بالاستقطاب نحو الأفضل أو الأسوأ ، أما المنهج النقدي فهو علم أو نظام أو فن أو أسلوب التناول النقدي للعمل الفني على ضوء طبيعة الأدب وطبيعة النقد . وتتجلى أزمة المنهج في النقد العربي المعاصر ، في ظاهرة استمرار معظم كتب النقد الأدبي ، بدءاً بالدراسات في النظرية ومروراً بالمنهج وانتهاء بالتطبيقات التي تستهدف استخلاص احكام القيمة ، في تعثرها أو عجزها عن تمثل نظام أو تكنيك للتعامل مع المبادىء والنظريات التي تطبق على العمل الأدبي ، نظام يدنو من المنطق العقلي ولا يبارح الحساسية الفنية .

وبالطبع فان أزمة المنهج كما تتجلى في النشاط النقدي العربي المعاصر لايمكن النظر اليها الا باعتبارها جزءاً من مدار أوسع هو أزمة النقد الأدبي على صعيد نظرية الأدب بشكل عام . فالأشكالات التي تطرحها هذه النظرية حول مدى استقلالية النقد او تبعيته للعمل الفني، وحول التواشج أو التنابذ بين النقد الأدبي وبين مناهج العلوم الاجتماعية ، الى آخر هذه الأشكالات التي تقع في الصميم من المنهج ، تلوح في خارطتنا النقدية وكأنما قد حسمت منذ أمد بعيد .

والواقع ان هذا الحسم عن طريق التجاهل لمقدمات النظرية النقدية انما يشكل مظهراً وثيق الصلة بأزمة « التعميم » في طرائق استخدام المنهج في النقد العربي المعاصر . وعندما يلجأ النقد الى لغة التعميم فانه يؤكد بذلك أنه ليس لديه مايقوله . فالفن تخصيص بالدرجة الأولى ، والفارق بين عمل فني وعمل فني آخر هو فارق في التفاصيل عادة . لقد كتبت (بيغماليون) اكثر من مرة ولكن الفارق بين (بيغماليون) و (بيغماليون) أخرى يكمن في التفاصيل التي لابد أن يؤدي تراكمها الى خلق معنى جديد .

وكذلك الأمر بالنسبة للمنهج في العملية النقدية . فالناقد الذي يقرأ القصيدة أو القصة أو الرواية منطلقاً من العموميات ، لايمكن أن يكتشف طبيعة الأرض التي يرتادها . ان على الناقد أن يبني حكمه على التفاصيل وأن يبني الكل من التفاصيل . والمشكلة التي تطرح عادة والتي تتصل بالتساؤل التقليدي عما اذا كان النقد علماً أو فناً لاتعود الى النزاع القديم بين النقد التأثري وبين النقد الموضوعي فحسب ، وانما هي تنطلق أساساً من تساؤل آخر هو : ـ كيف يمكن أن يدرس العمل الأدبي باعتباره فناً ، وباعتباره حالة خاصة ـ عن طريق استخدام اللغة العلمية ، لغة القانون الرياضي الذي يفترض أن في وسعه اثارة وتعرية وتصنيف وتقويم (الأدب) وكأن الأدب ليس كلمة مجردة تشير الى مجموعة من الاعمال الادبية وانما هي تختزل جميع هذه الاعمال وتجعلها قابلة لأن تسلس القياد لصيغة او لمنهج علمي بذاته ؟ ..

ولايضاح الفكرة اكثر دعونا نمعن النظر في العلاقة بين (الفيزياء) وبين الطبيعة . لقد تطور علم الفيزياء عن عمليات دراسة الطبيعة . ولكن هذه الدراسة قد افترضت ان الطبيعة تستند الى قواعد وعلاقات رياضية معينة .. واستطاع القانون الفيزيائي بدوره أن يكشف عن هذه العلاقات . فاذا انتقلنا الى الفن فاننا سرعان ما نجد أن التعميم لغة الحمقى على حد تعبير (بليك) . اذ ليس ثمة من فن أو أدب في حد ذاته وانما هناك أعمال فنية واعمال أدبية داخل الجنس الفني أو الجنس الأدبي . فكلمة رواية مثلا ، تستخدم للدلالة على أعمال روائية كثيرة قد لا تتشابه فيما بينها الا بالقدر الذي يسمح لنا به ولعنا بالتصنيف . وهنا تبرز خطورة مسألة المنهج في النقد الأدبي . ان الاشكال الاساسي الذي تطرحه هذه المسألة هو :

ـ كيف يقاس العمل الأدبي بمنهج خارج عنه ؟ ..

اذا كان الناقد ينطلق من أرضيـة علم الاجتماع ، فكيف بامكانه أن يدرس نتاج « نجيب محفوظ » الأخير، هذا النتاج الذي ينطوي أولا على بعد ميتافيزيقي وبعـد وجودي .. ! .

من المؤكد أن دراسة روايـة (الأرض) للشرقاوي دراسة نقدية ستكون مجدية ، عن طريق اللجوء الـى مناهج علم الاجتماع . غير أن دراسة الناقد المولع بعلم الاجتماع لابد أن تختلف عن دراسة عالم الاجتماع . وهنا تكمن المفارقة . فلكي يصبـح النقد علماً يتفاقم التأكيد على مناهج العلوم الاجتماعية حتى يصل الأمر بنا الـى طريق مسدودة . ذلك أن اقتراب الناقد من مناهج عالم الاجتماع مثلا ، سعياً منـه الى تحقيق مايدعوه بالمنهج العلمي ، هذا الاقتراب الذي قد يصل الى حد التطابق في الحالات التي تزداد الحماسة فيها الى تحويل النقدالأدبي الى عالم منهجي قد يجعلنا نفضل أن نسمع شهادة عالم الاجتماع وليس الناقد ، مادام الأول هو الذي يضع يده على مفاتيح القانون . غير ان المرء لايملك الا أن يتساءل :

ــ ولكن أليست الحقيقة الاجتماعية مجرد جانب من جوانب العمـل الأدبي .. ؟ .. وماذا يمكن لعـالم الاجتماع الذي يدرس مقامات (الهمذاني) أن يثبت من الحقائق النسبية ما يتجاوز مسألة المناخ الذي يوجد فيه العمل الأدبي ؟ .

اذن ماذا عن العمـل الأدبي نفســه ؟ .. ماذا عن انتمائه الى جنس أو نوع أدبي معين ؟ .. هذا هو السؤال الحقيقي في النقد .. وهنا يتعزز الرأي القائل بأنـه اذا كان الأدب سيؤخذ على أنه شهادة تاريخية او اجتماعية فحسب ، فانه ليس جديراً بأن يدرس لذاته أولا وكفعالية انسانية متميزة .

ناقد يهاجم أخاه الشاعر

عاصم الجندي الناقد السوري قرأ ديوان أخيـه الشاعر علي الجندي الذي أصرته وزارة الأعلام العراقية (الشمس وأصـابع الموتى) فكتب في مجلة الدستور ــ العدد (١٠٠) مقالة بعنوان (شعراء عمود الملح قناديلهم شاحبة) يهاجم فيها هذا الديوان . ومما جاء في هجومه هذا قوله :

بين أيدينا الان « الشمس واصابع الموتى » للشاعر على الجندي ، المطبوع على افخم ورق ملون ، والمزيـن بمجموعة من اللوحات ، وكله « كليشيهات » خط يده .

يبدأ الديوان باهداء : « الى كل الذين استشهدوا على الارض العربية والى كل الذين لما يستشهدوا بعد !». صدقوني ، لاعلاقة للشهادة او الشهداء بهذا الكتاب . لا علاقة للارض العربية به . انه نبت ارض غريبة ، ربما لم تولد بعد ، في ذاكرة جغرافية عالمنا اطلاقا : قبور ، قبور، قبور في كل القصائد ، حتى يبدو الديوان كمقبرة عجفاء تضج ببنات الارض والدود . ففى الصفحة ٤٢ وحدها ، أحصيت كلمة الموت فكان المحصول خمسة يتوجها قبر واحد فقط . وكان الشاعر ، العاشق للموت ، حارسها الاريب .

قد يرتفع صوت احد انصار مدرسة « عمود الملح » مؤكدا موقعه الحضاري ، قائلا : وأين الرؤيا ، انك لم تصل ، لم تحط بأبعادها . تبا لـكل الرؤى ، اذا كانت تكرس الموت والمقابر والعدمية في حين تهمل الشعوب وقضاياها مـن حسـابها . فليذهب هـؤلاء النواحون اليائسـون ، وليبكوا عند حائط أيـة مقبرة يختارون . ولكن ، عليهم ان يقلعوا عن عادة طبع « الدواوين » .

ما هي ملامح رؤيا الشاعر ؟ استمع اليه في قصيدة « الرؤيا والرعب » الحافلة بالرعب من معالجة القضيـة فقط :

« لكني مذ وطئت قدمي الارض
« شعرت بأن العالم قفز ، قفز ،
« لم المح حولي ظلا للانسان » .

اولا : اشك بأن قدميه قـد مستا الارض يوما .
ثانيا : أن لم يكن الانسان في أعماقنا ، فكيف نراه او نرى ظله ؟

وبعد قليل ، يرى ان خشبة الخلاص هي الشعر :

« خذ بيدي يا شعر
« دعني اتوكا ياقافية عرجاء
« على كفك
« اوقف عصف الريح المجنونة
« يا رب الاوزان » .

ولكن رحلة الخلاص ، والرؤيا تنتهيان بانسان من حجر الصوان :

« أغدو تمثالا من حجر الصوان » .

هو ذا انسان علي الجندي ، الذي يعدنا به. ويبدو اكثر ما يبدو ، كعاشق للموت حين يقول :

« انا اذ نلقي بالسنارة في الماء
« فحتى تعلق في قافية موتيه »

ثم ينهمر الملح على القاريء حتى يعمي عينيه :

« هذا الوان مازجها ملح » ــ ص ١٨ ــ « الدموع الملحية ، الماء المالح ، مرآة الماء المالح » ــ ص ٢٧ ، ٤٥ ، ٤٦ .

« حاملا رائحة البحر وطعم القهوة المرة والملح...» ــ ص ١٤٠ ــ

اما على صـعيد الاغراب والغرابة ، فقد فقا أعين العجب بتخريجاته ، « وحط على عين » بقية زملائه فـى المدرسة العجيبة . على العموم ، القصائد برمتها تـكاد تكون كلمات تفصـل بينها الفواصل ، ولا يـربط بينها لا معنى ولا مبنى سوى الوزن . حشرها حشرا في زحمة جنازة شعره . فعندما تقرأ مثلا « الساعات الافقيـة » في مواضـع عدة ، لابد لك وان تتسـاءل : لماذا لا تـكن موشورية ، عمودية ، مسطحة ، شـاقولية ؟ وما هـو الفرق بين كل هـذه الافتراضات في عملية هندسـة ، الساعات المعمارية هذه ؟ والطرافة كل الطرافة عنـد : « ادخل من فتحة انفي نحو الاعماق » و « اتصالب مـع صلواتي الابطية » .

انباء الفكر

* أقيم برعاية السيد رئيس الجمهورية في النجف الأشرف مساء يوم الخميس ١٤-٩-١٩٧٢ احتفال ثقافي كبير بمناسبة ذكرى ميلاد الامام الحسين عليه السلام وقد حضر نيابة عن السيد الرئيس الأستاذ حامد علوان الجبوري وزير الاعلام .

* مثل السادة شفيق الكمالي ومحمد سعيد الصحاف وسعد قاسم حمودي العراق في اجتماعات مؤتمر الكتاب والصحفيين الفلسطينين المنعقد في بيروت خلال الشهر الماضي .

* أعدت مديرية الثقافة العامة خطة سنويّة تتضمن مشروعاً لاصدار «مئة كتاب» واقامة مهرجانات أدبية ، ومتابعة تشريع بعض القوانين التي تتعلق بالحياة الثقافية والأدبية وفي مقدمتها قانون التفرغ وقانون المجلس الاعلى لرعاية الآداب والفنون .

* أعلن اتحاد الكتاب العرب في سوريا عن رغبته في طبع رواية جديدة للسيد فاضل العزاوي بعنوان «القلعة الخامسة» .

* انتهى الدكتور نوري حمودي القيسي من اعداد دراسة جديدة عنوانها «الملابس العربية في العصر الجاهلي» كما انتهى الدكتور ابراهيم السامرائي من اعداد دراسة أخرى بعنوان «ما حفظته العربيّة من التراث الشعبي» .

* المسؤولية الجنائية عن الخطأ غير العمدي «عنوان اطروحة الماجستير للسيد يوسف الياس حسو التى نوقشت في المدرج رقم (١) بكلية القانون والسياسة مساء يوم الأثنين ١٨-٩-٩٧٢ .

* دفعت الدوائر المختصة فى وزارة الاعلام للطبع مسودات المعجم الفولكلوري المترجم عن التركية من قبل السيد عبدالوهاب الداقوقي وهو بمثابة دليل للمسح الميداني أو البحث الحقلي عن المواد الفولكلوريّة وكيفيّة تصنيفها .

* حصل العراق على الجائزة الأولى بدرجة الشرف في المهرجان الدولي الثالث للفنون الفطريّة الساذجة الذي أقيم بمدينة براتسلافا الجيكوسلوفاكية وقد شاركت فيه ٥٥ دولة وضم الجناح العراقي عشرة نماذج من اعمال النحات الفطري المرحوم منعم فرات تناول فيها الأساطير وعالم الجن .

* ألقى الخبير الموسيقى السيد جينوچن تانرى كورور محاضرة بعنوان : ارقام وحقائق عن الموسيقى العراقية مساء يوم ١٥ أيلول ١٩٧٢ في جمعية الفنانين التشكيليين وقد تناول في محاضرته السلالم والاصطلاحات والطرق المتبعة فى تدريس الموسيقى العراقية مع نماذج موسيقية .

* بدأ عرض مسرحية الينبوع من تأليف السيد نورالدين فارس على قاعة المسرح القومي في كرادة مريم مساء يوم الاثنين ١١-٩-٩٧٢ وقد قامت بتمثيلها فرقة مسرح اليوم واخرجها السيد وجدي العاني .

* برعاية السيد حامد علوان الجبوري وزير الاعلام افتتحت مصلحة المصايف والسياحة المعرض السياحي العربي مساء يوم ١١-٩-٩٧٢ في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث واستمر المعرض لمدة خمسة أيام .

تصدر قريبا ..

* مواسم تداعي السقوف الواطئة رواية جديدة للسيد فائق العامري وهي مهداة الى البطل جيفارا .

* دوّنت المناضلة انجيلا ديفيز حكايتها وحكاية المخابرات الامريكية معها في كتاب صدر حديثاً بعنوان [هل يأتون مع الصباح] .

* العاطفة المعقدة رواية يروى فيها مؤلفها ايرونج ستون قصة خيالية عن عالم فرويد ويتعرض من خلالها لحياة المرأة التى لعبت دوراً كبيراً فى حياة العالم النفسي الشهير .

* صوّر الكاتب الامريكي جيمس بشنر في رواية [الضياع] أزمة الجيل الجديد في أمريكا من خلال ثلاث فتيات وثلاثة فتيان يحاولون الهرب من كل رواسب الجيل الماضى .

* صدر من منشورات دار العودة ديوان شعري جديد للسيد علوي الهاشمي من ادباء البحرين بعنوان

«من أين يجيء الحزن ؟» .

* أعدّ الدكتور سعدون ناجي القشطيني كتابه (المبادىء الاساسية لعقد التأمين) للطبع وسيصدر الكتاب قريبا باللغة الانجليزية .

* تعاقد القاص برهان‌الدين الخطيب مع دار العودة على طبع روايته الجديدة [السماء السابعة] وهي تتحدث عن الحياة العراقية التى سبقت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ .

مطبوعات وردت للمجلة

١ ـ ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري ـ جمع وتحقيق شاكر العاشور .
دار الطباعة الحديثة / البصرة ـ ١٩٧٢

٢ ـ مشاهداتي في المانيا الديمقراطية ـ تأليف الدكتور عبدالله الفياض .
مطبعة أسعد / بغداد ـ ١٩٧٢

٣ ـ قاموس أحياء الألفاظ ـ تأليف اسامة الطيبي .
مطبعة المفيد الجديدة / دمشق ـ ١٩٧٢

٤ ـ قراءة لجدران زنزانة ـ شعر ـ محمود امين العالم .
مطبعة الأديب / بغداد ـ ١٩٧٢

٥ ـ تاريخ مدينة القدس ـ د . عواد مجيد الأعظمي .
مطبعة الجمهورية / بغداد ـ ١٩٧٢

٦ ـ منح الحقوق الثقافية للمواطنين التركمان والناطقين بالسريانية .
مطبعة الجمهورية / بغداد ـ ١٩٧٢

٧ ـ حصاد المسرح في نينوى ـ خضر جمعه حسن .
مطبعة الجمهور / الموصل ـ ١٩٧٢

٨ ـ خبز وبنفسج ـ شعر صبري الزبيدي .
مطبعة شفيق / بغداد ـ ١٩٧٢

٩ ـ أقلام ـ مجلة ثقافية ـ العددان الثاني والثالث .
مطابع المغرب الكبير / الرباط ـ ١٩٧٢

١٠ ـ قصص (٢٢) دورية تصدر كل ثلاثة اشهر ـ يصدرها نادى القصة فى تونس .
الدار التونسية للنشر / تونس ـ ١٩٧٢

١١ ـ فهارس لغة العرب ـ اعداد حكمت توماشى .
مطبعة الجمهورية / بغداد ـ ١٩٧٢

١٢ ـ لنكستون هيوز ـ ترجمة د . محمد علوان (كتاب الجماهير) .
مطبعة الجمهورية / بغداد ـ ١٩٧٢

١٣ ـ في الرؤية الشعرية المعاصرة ـ تأليف احمد نصيف الجنابي .
مطبعة الجمهورية / بغداد ـ ١٩٧٢

١٤ ـ من أين يجيء الحزن (شعر) للشاعر البحريني علوي الهاشمي ـ منشورات دار العودة ـ بيروت .